SVOBODNÁ KULTURA

Lawrence Lessig

O překladu



Otevřený nekomerční překlad knihy Lawrence Lessiga *Free Culture* (česky *Svobodná kultura*) probíhal v období květen 2007 až duben 2010. V červnu 2007 ho zaštítil Root.cz a věnoval mu pracovní wiki.

Překlad byl představen během dvou konferencí. V listopadu 2008 na konferenci o Creative Commons (CC) v pražském Oku a v dubnu 2009 při představení české lokalizace CC licencí.

Na překladu se podílela dlouhá řada lidí, kterým patří velký dík za korektury, opravy, diskuse, formátování atp. Mimo jiných to jsou Ondřej Sláma, Seeker, Zdeněk Farana, Ondřej Bílek, Hynek Fabian, Petr Vysloužil, Radek Semrád, Martin Doucha, Dominik Opatrný, Miro, Jakub Vrána, Michaela Tetřevová, M. Chvalina, BLECH, francesco3, Radim, troolix, sirius, jezovec, Beret, HajdaM, uiii, pedro, lyon; poděkování patří i početné skupině anonymních přispěvatelů.

A samozřejmě poděkování Root.cz, zejména šéfredaktoru Petru Krčmářovi, za podporu v průběhu projektu.

Adam Hazdra

duben 2010

Obsah

Předmluva

David Pogue, uznávaný spisovatel a autor bezpočtu odborných textů o technice a počítačích, zakončil svou recenzi mé první knihy *Code: And Other Laws of Cyberspace* následovně:

> *„Zatímco platné právo disponuje nástroji, kterými trestá provinilce, internetový software nic takového nezná. Neovlivňuje ty, kteří nejsou online (a těch, kteří jsou, je zanedbatelně málo vzhledem k celé populaci). Pokud se vám nelíbí, jak to na Internetu chodí, vždy máte možnost se odpojit.“*[1]

Pogue byl skeptický k základnímu argumentu mé knihy – totiž že software, nebo kód, chcete-li, funguje podobně jako zákon. Z jeho recenze vyznělo, že když se život ve virtuálním světě nějak zvrhne, jediným kliknutím se z něj vydělíte. Vypnete modem, vytáhnete kabel a veškerá trápení světa Internetu se vás dále netýkají.

Moc se mi to nezdá, ale možná měl pravdu. Přesto i kdyby ji tenkrát (v roce 1999) měl, situace se od té doby změnila. *Svobodná kultura* je knihou o problémech, které Internet způsobuje celé společnosti. Ukazuje, jak současné internetové šarvátky postihují i ty, kteří nejsou online. Dnes už není žádný vypínač, který by nás ochránil před vlivem Internetu.

Ve srovnání s mou první knihou nekladu nyní takový důraz na Internet samotný. Jde mi spíš o to ukázat, jaký vliv má na naši tradici, což je podstatnější a – i když to fanoušci Internetu nebudou chtít uznat – důležitější.

Tradicí myslím způsob, jakým se utváří naše kultura. Jak vysvětluji na následujících stránkách, naše společnost je založena na tradici „svobodné kultury“, tedy na svobodě projevu, svobodném trhu a obchodu, svobodném podnikání, svobodné vůli a svobodných volbách.[2] Svobodná kultura podporuje a ochraňuje tvůrce a inovátory jak přímo přiznáním práv duševního vlastnictví, tak i nepřímo omezováním rozsahu těchto práv, aby zajistila dalším generacím co největší svobodu a zbavila je pout minulosti. Svobodná kultura neznamená svět bez vlastnictví, stejně jako volný trh neznamená trh, kde je vše zdarma. Opakem svobodné kultury je „kultura povolení“: svět, v němž člověk může tvořit pouze s povolením mocných, či s povolením tvůrců minulosti.

Kdybychom tuto změnu chápali, věřím, že bychom jí začali vzdorovat. Teď nemyslím my levičáci, nebo my pravičáci; myslím my, kteří nejsme zainteresovaní v činnosti těch kulturních odvětví, která „stvořila“ dvacáté století. Pokud jste v tomto smyslu nezaujatí, můj příběh vás znepokojí, ať už jste napravo či nalevo, jelikož změny, které popisuji, jsou pro obě strany naší politické kultury zcela zásadní.

Na počátku léta 2003 jsme mohli pozorovat takové oboustranné rozhořčení. Vládní komise Federal Communications Commission (FCC) uvažovala tou dobou o změnách směrnic zmírňujících limity koncentrace vlastnictví médií. Pozoruhodná koalice, která se utvořila, aby proti tomu protestovala, shromáždila přes 700 tisíc dopisů. Když William Safire popisoval, jak nepříjemné bylo protestovat „po boku sdružení CodePink Women for Peace a členů National Rifle Association, mezi liberálkou Olympií Snoweovou a konzervativcem Tedem Stevensem,“ vyjádřil asi nejjednodušeji, o co vlastně šlo: o soustředění moci. Safire se ptal:

> *„Připadá vám to nekonzervativní? Mně ani trochu. Soustředění moci, ať už politické, korporační, mediální, nebo kulturní by mělo být pro konzervativce nepřípustné. Rozmělnění moci prostřednictvím místních orgánů, čímž se podpoří individuální spoluúčast, je základem federalismu a nejlepším vyjádřením demokracie.“*[3]

Tato myšlenka prostupuje celou knihou, ačkoli se nezaměřuji jen na soustředění moci skrze vlastnictví, nýbrž i na soustředění moci skrze rozšíření působnosti práva. To sice není zdaleka tak patrné, přesto velmi významné. Právo se mění a tato změna upravuje i onen způsob tvorby kultury. Tahle změna by vám měla dělat starosti nezávisle na tom, zda se zajímáte o Internet či ne.

***

Inspirací pro název a pro velkou část obsahu knihy mi byla práce Richarda Stallmana a Free Software Foundation. Vlastně jsem si znovu přečetl Stallmanovy eseje, zejména ve *Free Software, Free Society*, a seznal jsem, že veškeré teoretické poznatky, které zde rozvádím, Stallman popsal už před několika desetiletími. Můžete mě tudíž nařknout, že má práce je „pouhou“ odvozeninou.

Přijímám tuto kritiku. Přesto každý počin právníka je vždy nepůvodní a já zamýšlím touto knihou jen připomenout tradici, která je naší kultuře odpradávna vlastní. Obhajuji tradici na základě hodnot, jako to udělal Stallman. Také věřím, že to jsou hodnoty představující svobodu. A jako Stallman, i já mám za to, že hodnoty minulosti budou potřebovat zastánce v budoucnosti. Kultura svobody je dědictvím minulosti, které vydrží pouze, když změníme cestu, po níž právě jdeme.

Podobně jako Stallmanovy argumenty pro svobodný software i argumenty pro svobodnou kulturu zápasí s problémem, kterému se těžko vyhýbá a který lze ještě obtížněji pochopit. Svobodná kultura

není kulturou bez vlastnictví, není to svět, kde umělec nedostane zaplaceno. Kultura, v níž se toto děje, je anarchie a anarchie rozhodně není to, oč se tu snažím.

Svobodná kultura, kterou zde obhajuji, je rovnováhou mezi anarchií a regulacemi. Svobodná kultura, stejně jako volný trh, je vyplněná vlastnictvím. Také je založená na vlastnictví a uzavírání smluv, jejichž dodržování vynucuje stát. A stejně jako v případě volného trhu, když se soukromé vlastnictví mění na feudální, i svobodná kultura může upadnout do osidel zhoubného rozšiřování vlastnických práv, která ji utvářejí. To je to, čeho se obávám. Tuto knihu jsem napsal proti extremismu.

***

Vzkaz českým čtenářům:

> „*Myšlenky v této knize mají obecnou platnost. V žádném případě nejsou výlučně americké. Právě z tohoto důvodu je tak důležité je šířit pomocí překladů Svobodné kultury. Svoboda, o které se v knize hovoří, je univerzální, ale je ohrožena, a to především v Americe. Na americké půdě se této debaty zmocnily silné a extrémní zájmy. Rovnováha a lepší pochopení jsou proto klíčové jinde. Mám velkou radost a jsem vděčný, že váš projekt zpřístupní tyto myšlenky v češtině. … Díky za vaši pomoc a také za znalosti, které se tím podaří osvobodit.*“

Lawrence Lessig

Úvod

Bylo to 17. prosince 1903 na větrné pláži Severní Karolíny, kdy bratři Wrightové dokázali, že stroj těžší než vzduch, který se navíc sám pohání, může letět. Byl to elektrizující okamžik a lidé si dobře uvědomovali význam té stovky vteřin. Hned poté se rozpoutala bouře zájmu o novou technologii a celé houfy vynálezců se pouštěly do práce.

V době, kdy Wrightové stvořili letadlo, americké právo přiznávalo pozemkovým vlastníkům nejen výměru na povrchu, ale též veškerou půdu pod tímto pozemkem (do středu Země) a prostor „nekonečného rozsahu nad ním.“[1] Učenci si po mnoho let nevěděli rady s tím, jak vyložit právo na majetek, který sahá až do nebe. Znamenalo to snad, že vám patřily hvězdy? Či jste snad mohli žalovat husy pro jejich pravidelné přelety?

Pak se objevila letadla a tento princip amerického práva, který byl zakořeněný hluboko do tradice a který uznávala většina důležitých myslitelů, začal skřípat. Pokud můj majetek sahá do nebes, co se stane, když jím proletí United? Mohu to zakázat? Mohu sepsat výhradní smlouvu s Delta Airlines? A co uspořádat veřejnou aukci, aby se zjistilo, jakou mají tato povolení vlastně cenu?

V roce 1945 se tento problém dostal před federální soud. Thomas Lee a Tinie Causbyovi, rolníci ze Severní Karolíny, žalovali vládu pro nepovolený vstup na pozemek, jelikož nízko prolétávající vojenské stroje poděsily jejich slepice natolik, že se střemhlav vrhaly na vrata stodoly a tím se ubíjely k smrti. Letadla se pochopitelně nikdy nedostala do kontaktu s pozemky Causbyových, ale jak řekli Blackstone, Kent, či Coke, jejich majetek zahrnoval nejen povrch, nýbrž i prostor „nekonečného rozsahu nad ním.“ Vláda porušovala jejich právo a Causbyovi chtěli, aby toho nechala.

Nejvyšší soud souhlasil s projednáním tohoto případu. Kongres sice vyhlásil letové koridory za veřejné, ale jestliže k pozemku patřil i prostor nad ním, pak toto rozhodnutí mohlo být protiústavním „získáním“ majetku bez náhrady. Soud uznal, že „je to pradávná doktrína zvykového práva, která přiznává vlastnictví až k periferii vesmíru.“ Avšak soudce Douglas neměl ani za mák pochopení pro pradávnou doktrínu a jedním odstavcem vymazal stovky let vývoje práva. Napsal soudu:

> *„Tato doktrína nemá v moderním světě místo. Vzduch je veřejnou dálnicí, jak deklaroval Kongres. Kdyby to tak nebylo, každý transkontinentální let by dal podnět*

> *nesčetným přím. Zdravý rozum se bouří proti takové myšlence. Uznání podobných vlastnických nároků by akorát překáželo rozvoji a řízení těchto komunikací, které jsou ve veřejném zájmu a pouze veřejnost má na ně oprávněný nárok.“*[2]

„Zdravý rozum se bouří proti takové myšlence.“ Takhle právo obvykle funguje. Netvrdím, že tak příkře či netrpělivě, ale tak to chodí. Takový byl Douglas, nebral si servítky. Jiní soudcové by prožvanili několik stránek, než by se dostali k závěru, který Douglas nacpal do jedné věty: „Zdravý rozum se bouří proti takové myšlence.“ Přesto nezáleží na tom, zda to bylo několik stránek nebo pár slov. Tak funguje zvykové právo – přizpůsobuje se současným technologiím. A přizpůsobením se mění. Myšlenky, které se zdály být pevné jako skála v jednom období, se rozpadají v jiném.

Anebo přinejmenším to takhle funguje, když na druhé straně změny nestojí někdo mocný. Causbyovi byli jen zemědělci. Bezpochyby mnoha dalším vadil narůstající vzdušný provoz (lze jen doufat, že to neodneslo tolik dalších slepic), ale všichni „Causbyovi“ světa by se jen stěží spojili ve snaze zastavit následky Wrightovic vynálezu. Bratři Wrightové přidali kapku do moře znalostí a ta se rychle rozšířila. Lidé jako Causbyovi se octli uprostřed toho, „co se zdálo rozumným.“ Mohli stát na svých pozemcích s mrtvými slepicemi v rukou a hrozit pěstí výsledkům těch novot. Mohli zavolat svému poslanci, či dokonce podat žalobu. Ale nemělo by to žádný efekt. Převážil by pohled „zřejmý“ všem ostatním, pohled „zdravého rozumu.“ Jejich soukromý zájem by tak jako tak musel ustoupit zřejmému přínosu veřejnosti.

***

Edwin Howard Armstrong je jedním z pozapomenutých skvělých amerických vynálezců. Objevil se až po titánech Thomasi Edisonovi a Alexandru Grahamu Bellovi, avšak jeho průkopnická práce v prvních padesáti letech rádia je asi nejdůležitějším přínosem jednotlivce. Měl lepší vzdělání než Michael Faraday, který byl učněm u knihaře a který v roce 1831 objevil elektrickou indukci. Armstrong měl stejné tušení o fungování rádia a nejméně třikrát významně přispěl k jeho cestě za dnešní podobou.

Po Vánocích v roce 1933 obdržel Armstrong čtyři patenty na svůj nejpodstatnější vynález: FM rádio. V té době bylo rozšířeným typem AM rádio (amplitudově modulované vysílání) a teoretici říkali, že technologie FM (frekvenčně modulované vysílání) nemá budoucnost. Měli pravdu, pokud se zaměřovali na úzké pásmo spektra, ale Armstrong použil FM v širokém pásmu a zjistil, že tam dosahuje skvělé kvality zvuku a menšího šumu i s menším výkonem vysílače.

Pátého listopadu 1935 předvedl svůj vynález na srazu Institute of Radio Engineers, který se konal v Empire State Building v New Yorku. Ladil tehdy přijímač skrz AM stanice, až narazil na dohodnuté vysílání ze vzdálenosti sedmnácti mil. Na druhé straně bylo podezřelé ticho, až najednou, s

průzračností, jakou nikdo s přítomných předtím neslyšel, se ozval hlasatel: „Toto je amatérská stanice W2AG v Yonkers v New Yorku pracující s frekvenční modulací na dvou a půl metrech.“

Posluchači byli svědky něčeho, o čem bylo známo, že je nemožné:

> *„V Yonkers nalili před mikrofonem vodu do sklenice a tady to skutečně znělo, jako když se nalévá voda do sklenice. … Mačkali a trhali papír a bylo to opravdu takové, ne jako praskání lesního požáru. … Pustili nahranou pochodovou hudbu, zahráli sólo na piáno a taky na kytaru. … Ta hudba byla tak věrně přenesená, že něco podobného se z rádia zaslechlo jen zřídka, pokud vůbec někdy.“*[3]

Jak nám prostý rozum říká, Armstrong objevil v té době zdaleka nejkvalitnější radiový přenos. Současně však pracoval pro RCA, což byl tehdy nejvlivnější hráč převládajícího AM trhu. V roce 1935 byly sice po celých Státech tisíce radiových stanic, ale ve velkých městech byly stanice pod kontrolou pouze hrstky mediálních sítí.

David Sarnoff, Armstrongův přítel a prezident RCA, dychtil po novém vynálezu, který by odstranil rušení vysílání, takže byl nadšený, když Armstrong řekl, že něco takového objevil. Ale když mu svůj přístroj představil, Sarnoff z něj zrovna dvakrát vedle nebyl.

> *„Myslel jsem, že přijde s nějakým filtrem pro AM rádio, ne že odstartuje převrat vytvořením nového - a pro RCA zatraceně konkurenčního - odvětví.“*[4]

Armstrongův vynález ohrožoval postavení RCA. Firma proto zahájila kampaň proti nové technologii. FM rádio bylo skvělou vymožeností, ale mělo proti sobě houževnatého soupeře – prvotřídního stratéga Sarnoffa. Jak to popsal jeden autor:

> *„Síly pro FM (hlavně odborníci) mohly stěží převážit mašinérii odbytu, patentů a právničiny, která se snažila potlačit toto ohrožení podnikové pozice. Kdyby se totiž technologie FM bez překážek vyvíjela nadále, … způsobila by přeskupení sil na trhu … a nejspíš i porazila AM systém, jehož pečlivým opatrováním získala RCA svou moc.“*[5]

RCA nejprve držela novou technologii pod svou střechou s tím, že je třeba dalších zkoušek. Armstrongovi došla po dvou letech „zkoušení“ trpělivost, jenže RCA se nedala a využila svých vztahů s vládou, aby zabránila spuštění FM stůj co stůj. V roce 1936 najala bývalého šéfa FCC, aby zajistil, že FCC přiřkne FM rádiu takové vysílací spektrum, které jej vykastruje – v podstatě přesunem do jiného frekvenčního pásma. Nejprve tato snaha selhala, ale když byla pozornost Armstronga i zbytku národa upoutána druhou světovou válkou, RCA začala slavit úspěchy. Krátce po válce přišla FCC s opatřeními, která měla jasný cíl: podlomení FM rádia. Lawrence Lessing to vylíčil následovně:

> *„Všechny ty poválečné podpásovky, které FM rádio dostalo prostřednictvím FCC od velkých zájmových skupin rádiového trhu, měly až neuvěřitelnou sílu a byly velmi pochybné.“*[6]

Aby si RCA udělala místo pro svůj nejnovější riskantní počin, televizi, vystrnadila uživatele FM rádia do zcela nového spektra. I výkon FM stanic byl omezen, což znamenalo, že FM už dále nemohla přenášet programy z jednoho konce země na druhý. (Tato změna našla silnou podporu u AT&T, poněvadž ztráta vysílací kapacity by vedla stanice k nákupu drátového přenosu právě od AT&T.) Šíření FM se tím dočasně utlumilo.

Armstrong snahám RCA vzdoroval. RCA na oplátku vzdorovala Armstrongovým patentům. Po včlenění FM technologie do vznikajícího standardu televize prohlásila tyto patenty za neplatné – ovšemže neopodstatněně a ke všemu téměř patnáct let po jejich přiznání. Odmítla také platit licenční poplatky. Armstrong vedl šest let nákladný spor na svou obranu, až konečně, těsně potom, co patenty vypršely, mu RCA nabídla tak nízké vyrovnání, že nepokrylo ani soudní výdaje. V roce 1954 napsal poražený a zlomený Armstrong krátký dopis své ženě a pak skočil z okna ve třináctém patře.

***

Takhle právo někdy funguje. Zřídka takhle tragicky a málokdy jako hrdinné drama, ale tak to chodí. Od začátku byly vláda a vládní agentury tou kořistí, která se tím spíš uloví, čím mocnější je zájem, jenž je ohrožován buď zákonnou, nebo technickou změnou. Tenhle mocný zájem přespříliš často využije svého vlivu a přiměje vládu, aby jej chránila. Rétorika ochranářství se schovává za štít veřejného zájmu, ale skutečnost je jiná. Myšlenky, které se zdály být pevné jako skála v jednom období a které by se ponechány samy sobě rozpadly v jiném, jsou uměle udržovány zmíněnou delikátní korupcí politického procesu. RCA měla to, co chybělo Causbyovým: dostatečnou moc potlačit účinek technologické změny.

***

Internet nevynalezl jeden člověk, ani se nedá přesně určit doba jeho zrození. Internet se v krátké době stal běžnou součástí amerického života. Podle Pew Internet and American Life Project mělo v roce 2002 přístup k Internetu už 58 procent Američanů, zatímco to bylo 49 procent dva roky předtím.[7] V roce 2004 by to mohly být i více než dvě třetiny národa.

Začlenění Internetu do obyčejného života s sebou přineslo změny. Byly to jednak změny technické: Internet zrychlil komunikaci, snížil náklady shromažďování dat atd. Ovšem o tyto změny tu nejde. Jsou důležité a ne zcela pochopené, přesto by zmizely s „vypnutím“ Internetu. Neovlivňují ty, kteří nepoužívají Internet, anebo je alespoň neovlivňují přímo. Tyto změny jsou vhodnými náměty knihy o Internetu. Moje kniha ale není o Internetu.

Tahle kniha je o účinku Internetu za hranicemi Internetu, o jeho účinku na tvorbu kultury. Tvrdím, že Internet přivodil důležitou a dosud nerozpoznanou změnu do tohoto procesu. Změnu, která zásadně přetvoří tradici starou jako sama Republika. Kdyby tato změna byla jasně patrná, většina lidí by ji odmítla. Přesto si ji zatím málokdo uvědomuje.

Význam této změny postřehneme při rozlišení komerční a nekomerční kultury. Komerční kulturou míním část naší kultury, která je vyrobena a prodána, nebo je vyrobena, aby byla prodána. Nekomerční kulturou je pro mě vše ostatní. Dědové v parcích či na nárožích vyprávějící příběhy pro děti a jiné „spotřebitele" představují nekomerční kulturu. Když Noah Webster vydal čítanku, či Joel Barlow svou poezii, byla to komerční kultura.

Na začátku našich dějin a pak v téměř celém jejich průběhu nebyla nekomerční kultura nijak regulovaná. Ovšemže když byly vaše historky obscénní nebo píseň narušovala veřejný pořádek, právo mohlo zasáhnout, ale nikdy se přímo netýkalo tvorby a šíření těchto forem kultury. Nechávalo kulturu svobodnou. Obvyklé způsoby, kterými lidé tvořili a měnili svou kulturu (vyprávění příběhů, přehrávání scén z divadelních her či televize, účast v klubech fanoušků, sdílení hudby, nahrávání kazet), zůstávaly bez zásahů.

Právo se zaměřovalo na komerční tvorbu. Autorům se dostalo nejprve nepatrné, později významné ochrany prostřednictvím přiznání výhradních práv, což jim umožnilo uplatnit se na trhu.[8] To je jistě neodmyslitelná součást tvořivosti a kultury, která postupně nabrala v Americe na důležitosti, ale v žádném případě nedominovala naší tradici. Byla to jedna součást, regulovaná součást, protiváha svobodné kultury.

Přibližná hranice mezi svobodnou a kontrolovanou částí, jak jsem ji popsal, byla nyní vymazána[9]: Internet zprostředkoval jeviště a právo pod vlivem velkých médií změnu vykonalo. Poprvé v našich dějinách se dostaly obvyklé způsoby tvorby a šíření kultury pod kontrolu zákonů. Zákonů, které regulují kulturu a tvořivost jako nikdy předtím. Postup, jímž se udržovala rovnováha mezi nekomerční a komerční kulturou, byl narušen. Následkem toho je, že jsme čím dál tím méně svobodnou kulturou a čím dál tím více kulturou povolení.

Taková změna se ospravedlňuje jako nezbytná pro ochranu komerční kreativity. A ochranářství je taky vskutku její hnací silou. Toto ochranářství není stejného druhu jako to původní omezené a vyvážené, které určovalo pravidla v minulosti. Toto ochranářství nehájí autory, nýbrž jisté obchodní zájmy. Internet mění tvorbu a sdílení kultury a korporace se spojily a najaly právníky, aby se proti tomu bránily. Je to příběh RCA, je to sen Causbyových.

Internet rozpoutal vlnu nových možností, jak se účastnit procesu budování a rozvíjení kultury, která zasahuje daleko přes místní hranice. Jeho síla obecně změnila trh vytváření a rozvoje kultury a ohrozila tím zavedená mediální odvětví. Internet je pro tato odvětví tím, čím byla vznikající FM

technologie AM rádiu ve dvacátém století, nebo čím byl nákladní automobil železniční dopravě v devatenáctém století: začátek konce, anebo začátek závažných změn. Digitální technologie spojené s Internetem mohou vytvořit daleko konkurenčnější a živější trh pro budování a rozvoj kultury; takový trh zahrnuje širší a rozmanitější škálu autorů, kteří přinášejí a šíří mnohem pestřejší paletu tvořivosti. Mohli by v průměru vydělávat víc než dnes, to záleží jen na několika faktorech – tedy v případě, že tomu nebrání žádná dnešní RCA právní kanonádou na svou ochranu.

Žel je to přesně to, co se dnes děje, jak ukazuji na následujících stránkách. Současné protějšky mediálních firem z počátku dvacátého a železničních společností z devatenáctého století užívají svých sil k udržení vlastních pozic. Brání se nové, účinnější a pronikavější technologii pro budování kultury. Daří se jim předělat Internet dříve, než Internet předělá je.

Není to zřejmé na první pohled. Většině připadají bitvy o copyright a Internet vzdálené. Těm, kteří je blíže sledují, se dokonce zdá, že jde o něco naprosto jednoduchého: zda se povolí „pirátství" a zda bude „vlastnictví" chráněno. Pře, která se vede proti technologiím Internetu a kterou Jack Valenti, prezident Motion Picture Association of America (MPAA), nazývá „vlastní teroristickou válkou"[10], dostala cedulku: o vládě práva a respektu k vlastnictví. Domníváme se, že názor na tento spor získáme tak, že se rozhodneme, jestli jsme pro vlastnictví nebo proti.

Kdyby to vážně bylo tak, byl bych na straně Jacka Valentiho a mediálního odvětví. Věřím v ochranu vlastnictví a v důležitost toho, co pan Valenti tak hezky označuje „tvůrčím vlastnictvím". Věřím, že „pirátství" je špatné a že vhodně uzpůsobené právo by ho mělo trestat, ať už jde o Internet nebo ne.

Avšak tato jednoduchá přesvědčení skrývají základní otázku a mnohem pozoruhodnější změnu. Bojím se, že když ji nerozpoznáme, válka za zbavení se internetových pirátů nás zbaví též hodnot, které byly nedílnou částí naší tradice odnepaměti.

Hodnoty, o nichž zde mluvím, vystavěly v prvních 180 letech Republiky tradici, která ponechávala tvůrcům právo svobodně navázat na výsledky minulosti a která je zároveň chránila před ovládáním ze strany státu i soukromých zájmů. První dodatek (k americké ústavě – pozn. překl.) chránil tvůrce před mocí státu a, jak profesor Neil Netanel přesvědčivě dokazuje[11], vyvážená forma copyrightu je současně ochraňovala před soukromou mocí. Naše tradice nebyla tudíž ani sovětská, ani mecenášská. Vydobyla pro tvůrce rozlehlý přístav, v němž mohli prohlubovat a rozšiřovat naši kulturu.

Technologie Internetu vyvolala právní odezvu, která notně zvýšila regulaci kreativity v Americe. Abych mohl navázat na kulturu kolem sebe, nebo ji kritizovat, musím si - jako Oliver Twist - říci o povolení. Toho se mi často dostane, pokud ovšem nejsem příliš kritický, či nezávislý. Vystavěli jsme si jakousi kulturní šlechtu; pokud k ní patříte, jde všechno jak po másle, pokud ne, není to tak snadné. Avšak právě šlechta, ať už jakéhokoliv druhu, se protiví naší tradici.

Příběh, který právě začíná, je o této válce. Není o „technologickém náboženství“ v běžném životě. Nevěřím v žádné bohy, ani v ty digitální. Ani se nesnažím démonizovat nějaké jednotlivce či skupinu. Nevěřím v korporátního či jiného ďábla. Není to ani mravokárná pohádka, ani nepřivolávám džihád na nějaké odvětví.

Snažím se pochopit ničivou válku vyvolanou Internetem, která ale sahá daleko za veškerý jeho kód. Skrz porozumění snad najdeme smír a rovnováhu. Nevidím žádný dobrý důvod, aby válka o Internet pokračovala. Poškodí zbytečně tradici a kulturu, jestli to tak půjde dál. Musíme pochopit původ tohoto sporu a musíme jej brzy vyřešit.

***

Podobně jako spor Causbyových se i tato válka vede (zčásti) o „vlastnictví“. Není tak hmatatelná jako Causbyova: žádné nevinné slepice zatím nepřišly o život. Mínění, které obklopuje toto „vlastnictví“, je většině lidí zřejmé, stejně jako se Causbyovým bylo tehdy zřejmé, že jejich majetek je nedotknutelný. Dnes jsme my ti Causbyovi. Razantní požadavky majitelů duševního vlastnictví, s nimiž dnes přicházejí, považujeme za oprávněné. Připadají nám – jako tenkrát Causbyovým – nesporné. Proto také – jako tenkrát Causbyovi – protestujeme, když nová technologie zasahuje do našeho majetku. Jako jim i nám je dnes zřejmé, že Internet porušuje vymezené hranice „vlastnictví“. Jako jim i nám je dnes zřejmé, že by právo mělo udělat tomuto porušování přítrž.

Proto když se počítačoví nadšenci a technologové snaží bránit své Armstrongovské a Wrightovské vynálezy, naráží od počátku na naše nepochopení. Zdravý rozum se už nebouří proti takové myšlence. Na rozdíl od Causbyovic případu, zdravý rozum se tentokrát přidal na stranu vlastníků. Na rozdíl od vynálezu bratří Wrightů, Internet svým vývojem neinspiroval revoluci.

Doufám, že pohnu tímhle zdravým rozumem. Čím dál víc se podivuji nad sílou myšlenky duševního vlastnictví a co je důležitější, nad její silou oslabit kritický přístup k tématu ze strany politiků a občanů. Nikdy v minulosti nebylo tolik „kultury vlastněno“, jako je tomu nyní. Navíc nikdy dřív nebyla koncentrace moci nad „užíváním“ kultury tak slepě přijímána.

Záhadou zůstává proč.

Je to snad proto, že jsme poznali pravdu o důležitosti a hodnotě naprostého vlastnictví myšlenek a kultury? Uznali jsme snad, že naše tradice, která toto odmítala, šla špatnou cestou? Nebo firmy jako RCA dokážou z absolutního vlastnictví myšlenek a kultury slušně těžit, zatímco nám první úvaha říká, že je vše v pořádku? Je rázný odklon od tradice svobodné kultury další případ, kdy Amerika napravuje omyly minulosti, jako tomu bylo po krvavé válce s otroctvím, či nyní při odstraňování diskriminace? Nebo je tento odklon znakem politického systému, který je ovládán několika zájmy?

Vede nás zdravý rozum do takových krajností? Je zdravý rozum přívržencem extrémů? Nebo jednoduše stojí tiše opodál, protože si – jako při sporu Armstronga s RCA - vlivnější strana dokázala zajistit vlivnější mínění?

Nechci působit tajuplně. Já mám dost jasno. Domnívám se, že odpor zdravého rozumu v případě Causbyových byl namístě. Věřím, že dnes by bylo správné, kdyby se bouřil proti přemrštěným nárokům ve jménu „duševního vlastnictví“. Co dnešní zákony požadují, je stejně hloupé, jako kdyby policie zatýkala letadla pro vniknutí na pozemek. Takovéhle pošetilosti budou mít vážné následky.

***

Svár, který se v současnosti rozhořel, se zaměřuje na dva pojmy: „pirátství“ a „vlastnictví“. V dalších dvou částech knihy je podrobím analýze.

Neužívám stejných metod jako učenci. Nechci vás utopit ve složitých argumentech, podpořených odkazy na obskurní francouzské teoretiky, jakkoli je to normální pro zvláštní druh, kterým jsme se my, akademici, stali. Místo toho začínám každou část sbírkou příběhů, které uvozují kontext pro lepší pochopení základních myšlenek.

Zmíněné dvě části tvoří základní tvrzení mé knihy: Internet přinesl něco nového a fantastického, avšak vláda pod vlivem mocných médií na toto nové odpověděla tím, že začala pustošit něco velmi starého. Radši než porozumět užitku, který bychom z něj mohli mít, radši než dát zdravému rozumu okamžik na rozmyšlenou, povolujeme těm, které by změny ovlivnily nejvíce, užít vlivu k přizpůsobení zákonů. A co je naléhavější, tímto vlivem se mění něco podstatného, něco, čím jsme až dosud byli.

Podle mého názoru to dovolujeme ne proto, že to je správné, nebo že tomu věříme. Dovolujeme to, protože ohrožené zájmy mají vlivné zastánce, kteří se vměšují do procesu tvorby zákonů. Chápejte tuto knihu jako příběh o jednom důsledku této korupce – o důsledku, na který zapomínáme.

Část první: „Pirátství“

Po přijetí zákona regulujícího autorská práva začala válka proti „pirátství“. Přesné kontury tohoto konceptu je těžké najít, ale zaznamenat nespravedlnost s ním spojenou je snadné. Lord Mansfield napsal v dodatku, který rozšiřoval působnost anglického autorského zákona i na notový zápis hudby:

> *„Osoba smí podle kopie hrát, ale nemá žádné právo okrádat autora o zisk množením těchto kopií a jejich šířením za účelem vlastního zisku.“*[1]

Dnes se nacházíme uprostřed jiné „války“ proti „pirátství“. Tuto válku vyprovokoval Internet, který umožňuje efektivní šíření obsahu. Sdílení dat peer-to-peer (p2p) patří mezi nejefektivnější technologie, které Internet umožňuje. Při využití rozložené inteligence, p2p systémy usnadňují jednoduché šíření obsahu cestou, kterou si minulé generace ani neuměly představit.

Tato efektivnost nerespektuje tradiční hranice zákona o autorských právech. Síť nezná rozdíl mezi chráněným a nechráněným, tudíž mohlo dojít ke sdílení velkého množství právě chráněného obsahu. Takové sdílení okamžitě odstartovalo válku, neboť majitele autorských práv vyděsilo, že by mohlo „okrádat autora o zisk.“

Bojující se obrátili na soudy, legislativu a nyní stále více na technologie, aby bránili svůj „majetek“ proti „pirátství“. Tato válka, varují vlastníci práv, dala vzniknout i generaci Američanů, kteří věří, že zmíněný „majetek“ by měl být „zdarma“. Zapomeňte na tetování a piercing – naše děti se stávají zloději!

Není pochyb o tom, že „pirátství“ je špatné a piráti by měli být potrestáni. Ale předtím, než přivoláme katy, měli bychom tento pojem umístit do nějakého kontextu. Už jen proto, že v jádru tohoto čím dál více používaného konceptu je pozoruhodná myšlenka, která je téměř jistě chybná.

Ta myšlenka vypadá asi nějak takto:

> *Tvůrčí práce má hodnotu a kdykoliv ji používám, beru, nebo přidávám k práci jiných, získávám její část. Kdykoliv beru cokoliv, co má hodnotu, od někoho jiného, měl bych mít jeho svolení. Uzmutí něčeho, co má hodnotu, od někoho bez jeho svolení je špatné. Je to druh pirátství.*

Tento názor zaznívá hluboko v současných debatách. Právě toto kritizuje profesorka práv na Newyorské univerzitě Rochelle Dreyfussová jako teorii „jestliže hodnota, pak nárok“[2]: jestliže existuje hodnota, pak musí být někdo, kdo má na tuto hodnotu nárok. Tento pohled vedl organizaci autorů (ASCAP) k žalobě na skautky pro neplacení za písně zpívané u jejich táboráků.[3] Byla tam „hodnota“ (písně), takže tam musel být i „nárok“, nehledě na to, že šlo jen o dívčí sdružení.

Tento případ je samozřejmě jedna z možností, jak mohou autorská práva fungovat. Mohl by to být velmi dobrý obraz právního systému pro ochranu autorských práv. Ale premisa „jestliže hodnota, pak nárok“ nebyla nikdy vlastní teorii amerického autorského práva.

Namísto toho je podle naší tradice autorské právo nástrojem. Připravuje základy pro bohatě kreativní společnost, ale přitom je i prospěšné hodnotě tvůrčí práce. Současná diskuze toto zcela převrátila. Stali jsme se tak zaujatými ochranou nástroje, že přestáváme sledovat hodnotu.

Zdroj těchto zmatků je odlišnost, kterou se právo již nezabývá: rozdíl mezi (opětovnou) publikací něčí práce a stavěním na ní nebo transformací této práce. Autorské právo se při svém zrození zabývalo pouze publikováním; autorské právo dnes reguluje obojí.

Před technologií Internetu toto spojení tolik nevadilo. Způsoby publikování byly nákladné, to znamená, že převážná většina publikací byla komerční. Právní břímě, jakkoli složité a rozsáhlé, nesly vždy komerční entity. Byl to jen další výdaj spojený s obchodem.

S příchodem Internetu přirozený limit dosahu práva zmizel. Právo nyní dohlíží nejen na tvorbu komerčních autorů, ale stejně účinně i na tvorbu těch ostatních. Přesto by toto rozšíření příliš neznamenalo, kdyby se autorský zákon zabýval pouze „kopírováním“. Jenže když zákon reguluje tak široce a obskurně, stává se toto rozšíření velmi závažným. Náklady zákona teď rozsáhle převažují původní přínosy: jednak tím, jak postihuje nekomerční tvorbu, ale čím dál víc svazuje i tu komerční. Až budeme umět lépe číst mezi řádky, všimneme si, že právo podporuje tvořivost méně a méně - a stále více chrání jistá odvětví před konkurencí. Právě v době digitálních technologií, kdy se může rozvinout mimořádný prostor pro komerční a nekomerční kreativitu, zatěžuje právo tvorbu nesmyslně komplexními a vágními pravidly pod hrozbou až obscénně přísných trestů. Ačkoli pozorujeme, jak napsal Richard Florida, „vzestup kreativní třídy“[4], vidíme také mimořádný nárůst regulace této třídy.

Tato zátěž nedává z pohledu naší tradice žádný smysl. Měli bychom se snažit tuto tradici lépe pochopit a také začít používat správný kontext při současných bitvách o chování označované jako „pirátství“.

Kapitola první: Tvůrci

V roce 1928 se zrodila velká postava animovaného filmu. Poprvé se objevila v květnu v němém propadáku s názvem Plane Crazy. O půl roku později, v listopadu, se objevila znovu v Colony Theater v New Yorku, tentokrát v prvním dostatečně distribuovaném kresleném filmu Steamboat Willie, který byl dokonce doplněný i zvukem. Právě v tomto filmu se představil raný Mickey Mouse.

Zvuková stopa ve filmu byla poprvé uvedena o rok dříve ve filmu The Jazz Singer. Její úspěch vedl Walta Disneye k přenesení této techniky také do kreslených grotesek. Tenkrát nikdo nevěděl, zda to bude fungovat a pokud ano, jestli si kreslená groteska se zvukem získá přízeň obecenstva. Když Disney v roce 1928 předvedl ukázku své práce, reakce obecenstva byla jednoznačná. Disney sám popisuje tento první experiment takto:

> *„Pár mých kluků umělo noty a jeden z nich hrál na foukací harmoniku. Dali jsme je do místnosti, kde nemohli vidět na plátno a posadili je tak, aby zvuk šel do místnosti, kde naše ženy a kamarádi měli shlédnout film.*
>
> *Kluci měli za úkol doplnit film hudbou a zvukovými efekty. Po několika nepřesných nástupech si zvuk sedl s dějem. Hráč na foukací harmoniku hrál melodii a my ostatní s cínovými pánvemi a píšťalkami jsme dotvořili další zvuky. Synchronizace zvuku a obrazu byla velmi dobrá.*
>
> *Efekt na naše malé obecenstvo byl elektrizující. Na spojení zvuku a obrazu zareagovali téměř instinktivně. Nejdřív jsem si dokonce myslel, že jde o žert. Tak mě posadili do hlediště a celé to zahráli znovu. Bylo to příšerné a báječné zároveň! A hlavně to bylo něco nového!“*[1]

Ub Iwerks, tehdejší Disneyho partner a výjimečně nadaný animátor, tento zážitek popisuje dále: „Nikdy v životě jsem nebyl tak nadšen jako tenkrát. Od té doby se tomu nic nevyrovnalo.“

Disney vytvořil něco zcela nového na základech něčeho poměrně nového. Synchronizace zvuku a obrazu vdechla život nové formě tvorby, která byla do té doby málokdy pro filmy - kromě těch Disneyho - něco víc než jen vycpávkou. V začátcích animace to byl Disney a jeho invence, kdo nově

nastavil laťku, kterou pak ostatní museli překonávat. Často to byl právě Disneyho tvořivý duch, jenž mu umožňoval předstihnout ostatní.

Toto je všeobecně známo. Méně je však známo, že roku 1928 došlo k další důležité události. V tomto roce natočil jeden geniální komik svou poslední němou grotesku. Jmenoval se Buster Keaton a film byl Steamboat Bill, Jr.

Keaton se narodil do rodiny estrádních umělců v roce 1895. V éře němého filmu se prosadil v hrané grotesce, kde svými výkony přiváděl obecenstvo k neovladatelnému smíchu. Steamboat Bill, Jr. byl klasickou ukázkou tohoto žánru a vynikal nad ostatními hlavně kaskadérskými kousky. Film byl klasickou Keatonovskou taškařicí a patří mezi nejlepší díla žánru.

Steamboat Bill, Jr. byl uveden ještě před Disneyho animovaným filmem Steamboat Willie a shoda názvů není náhodná. Steamboat Willie je parodií na Steamboat Bill, Jr.[2] a oba filmy vycházely z jednoho námětu a to písně Steamboat Bill. Takže synchronizace obrazu a zvuku uvedená v The Jazz Singer není jediným zdrojem inspirace pro grotesku Steamboat Willie. Svůj podíl na tom má také Keatonův Steamboat Bill, Jr. A z toho všeho se k nám nakonec dostal Mickey Mouse.

Taková „výpůjčka“ nebyla pro Disneyho ničím výjimečným, to bylo v tehdejším filmovém průmyslu běžné. Disney si v té době bral na mušku úspěšné celovečerní filmy a parodoval je ve svých animacích.[3] Stejně to tenkrát dělalo mnoho dalších. Rané animované filmy byly plné variací na již úspěšná témata, šlo v podstatě o omílání starých věcí. Klíčem k úspěchu byly vtipné odlišnosti. U Disneyho to byl právě zvuk, který dodal jeho animacím jiskru. (Později to byla spíše kvalitní práce na jednotlivých snímcích, s níž vítězil.) Tato malá vylepšení byla vytvořena na základě vypůjčeném odjinud. Přidáním něčeho svého k dílům jiných Disney vytvořil cosi úplně nového, nemluvě o tom, že často pracoval i s takovými novinkami, které ještě neměly čas se ani pořádně vžít do povědomí veřejnosti.

Někdy šlo pouze o nepatrnou výpůjčku. Někdy už o víc. Tak například pohádky bratří Grimmů. Pokud o nich příliš nevíte, jako jsem až donedávna nevěděl já, tak si patrně budete myslet, že jde o šťastné a veselé příběhy vhodné jako čtení na dobrou noc pro děti. Ve skutečnosti jsou ale pohádky bratří Grimmů pěkně děsivé. Jen stěží si představím rodiče, kteří se odváží číst tyto krvavé, moralizující příběhy svým dětem před spaním anebo kdykoliv jindy.

Disney vzal tyto příběhy a převyprávěl je tak, aby byly přístupné dnešním dětem. Oživil příběhy dalšími postavami a zjemnil je. Ponechal sice strach a nebezpečí, ale zesměšnil zlověstné prvky a přidal ryzí emoce spolu se soucitem tam, kde byla předtím pouze hrůza. A takto nenaložil pouze s příběhy bratří Grimmů. Seznam Disneyho prací, ve kterých si vypůjčil od ostatních, je vskutku rozsáhlý: Sněhurka (1937), Fantasia (1940), Pinocchio (1940), Dumbo (1941), Bambi (1942), Song of the South (1946), Popelka (1950), Alenka v říši divů (1951), Robin Hood (1952), Peter Pan (1953),

Lady a Tramp (1955), Legenda o Mulan (1998), Šípková Růženka (1959), 101 Dalmatinů (1961), The Sword in the Stone (1963), Kniha Džunglí (1967) a nakonec jeden z novějších příkladů, na který bychom asi raději měli rychle zapomenout, a to Planetu Pokladů (2003). Ve všech těchto případech vzal Disney (nebo Disney, Inc.) část kreativity z kultury, která ho obklopovala, smíchal ji se svým vlastním výjimečným talentem, aby správnými poměry nakonec vytvořil dílo s duší dnešní kultury. Vzít, promíchat, vytvořit. Rip, mix and burn.

Toto je také druh kreativity. Toto je kreativita, které bychom si měli vážit a oceňovat ji. Jsou i názory, že není jiné kreativity, než této. Nemusíme chodit až tak daleko, aby se dala rozpoznat její důležitost. Nazvat ji „Disneyho kreativitou“ by mohlo být poněkud zavádějící. Mnohem přesnější výraz by byl „kreativita Walta Disneyho“: jedinečná kombinace umělecké interpretace a nadání, která staví nová patra na pevných základech stávající kultury.

V roce 1928 byla kultura, na které stavěl Disney, stále ještě poměrně mladá. Navíc hranice veřejného vlastnictví, v němž se pohyboval, ještě nebyly ustálené. Průměrné trvání platnosti copyrightu bylo jen okolo třiceti let a navíc pod něj spadala pouze hrstka děl.[4] To znamená, že po třicet let měli autoři nebo vlastníci copyrightu k onomu dílu „exkluzivní práva“, která jim umožňovala kontrolu nad určitými způsoby užití. Aby mohl někdo práci dále použít, musel získat povolení majitelů.

Teprve po vypršení těchto práv se dílo přesune do veřejného vlastnictví. Svolení autorů k dalšímu použití pak již není potřeba. A pokud není potřeba povolení k užití, není třeba ani právníků. A veřejné vlastnictví je „místem bez právníků“. Také proto mohl Disney použít většinu tvorby z devatenáctého století a v roce 1928 na ní stavět. Tato tvorba byla volně přístupná pro kohokoli, ať pro bohatého, či chudého, ať se souhlasem, nebo bez něj.

Takhle věci fungovaly až donedávna. Po většinu naší historie bylo veřejné vlastnictví jen kousek za obzorem. V letech 1790 až 1978 nebyla průměrná doba držení autorských práv delší než dvaatřicet let, což znamenalo, že mnoho děl starších třiceti let bylo možné volně využít k další tvorbě bez svolení někoho dalšího. V dnešní době by to pro Walta Disneye znamenalo možnost volně využívat děl z šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Avšak mezi volně využitelná dnes zaručeně patří jen díla vydaná ještě před Velkou hospodářskou krizí ve 30. letech minulého století.

***

V každém případě Walt Disney nebyl tím, kdo by měl monopol na „kreativitu Walta Disneye“. A už vůbec ho neměla Amerika. Svobodná kultura měla až donedávna (s výjimkou zemí s totalitním režimem) velký potenciál a byla poměrně všeobecná.

Vezměme nyní formu tvořivosti, která je sice nesrozumitelná pro mnoho Američanů, ale která je neoddělitelná od kultury Japonska: manga a komiksy. Japonci jsou komiksoví fanatici. Okolo 40

procent jejich publikací (a 30 procent příjmů všech nakladatelství) je tvořeno právě komiksy. Komiksy jsou v japonské společnosti všudypřítomné. Jsou v každém novinovém stánku a v rukou většiny lidí cestujících pozoruhodným systémem japonské hromadné dopravy.

Američané mají ve zvyku na tuto kulturu pohlížet pohrdavě. Je to náš nemilý povahový rys. Jen málo z nás totiž vůbec někdy četlo něco podobného těmto „obrázkovým příběhům“, takže jim moc nerozumíme. Pro Japonce manga zachycuje každý aspekt jejich společenského života. Pro nás jsou komiksy jen příběhy s „postavičkami v legračních oblečcích“. Není možné říci, že to je, jako kdyby newyorské metro bylo plné čtenářů Joyce či Hemingwaye. Lidé odlišných kultur se prostě baví jinak a Japonci si zvolili právě tento způsob.

Mým záměrem zde není vysvětlovat mangu. Pouze chci uvést jeden druh mangy, který je z právnického hlediska poněkud zvláštní, ale Disneymu by připadal důvěrně známý.

Tímto fenoménem je doujinshi. Doujinshi je komiks, ale jaksi nepůvodní. Tvorba tohoto komiksu se řídí přísnými pravidly etiky. Doujinshi neznamená jen přesnou kopii. Autor musí k dílu, které zpracovává, přispět tím, že jej více či méně upraví. Doujinshi si může vzít za vzor nějaký z populárních komiksů a přetvořit ho třeba s jiným příběhem. Nebo může ponechat jeho příběh, zato ale změnit jeho grafické ztvárnění. Není tu žádný návod, jak udělat doujinshi dostatečně „jiné“. Jiné ale být musí, má-li být dílo považováno za pravé doujinshi. Pro tento případ je zde komise, která rozhodne, zda jde o doujinshi, nebo o prostou kopii.

Tyto rádoby kopírované komiksy navíc nejsou jenom pouhým nevýznamným zlomkem mangy. Jejich množství je ohromné. Touto metodou, která není nepodobná té Walta Disneye, vytváří doujinshi více než 33 000 „spolků“ autorů z celého Japonska. Více než 450 000 Japonců se schází dvakrát do roka, aby si je na největším veřejném shromáždění vyměňovali a obchodovali s nimi. Tento trh koexistuje zároveň s trhem s mainstreamovou komerční mangou. V některých směrech dokonce s tímto trhem soutěží. Překvapivé je, že se hlavní hráči komerční části trhu nesnaží s doujinshi nijak souvisle bojovat. Trh doujinshi rozkvétá navzdory konkurenci i zákonům.

Nejzajímavější na doujinshi je (alespoň pro právníky), že vlastně něco takového vůbec existuje. Dle japonských autorských práv, která v tomto případě kopírují americká, je trh s doujinshi nelegální. Doujinshi jsou jednoduše „napodobeniny“. Je totiž běžné, že tvůrci doujinshi nežádají autory původních děl o svolení k jejich napodobování. Za normální se považuje vzít a změnit práci jiných, jako to udělal Walt Disney se Steamboat Bill, Jr. Dle japonských i amerických zákonů je takové „vzít si a promíchat“ bez svolení nelegální. Jde o porušení autorského zákona ve smyslu udělání kopie nebo napodobeniny bez svolení vlastníka autorských práv k originálu.

Z pohledu mnoha lidí se právě proto, že tento nelegální trh v Japonsku existuje a vzkvétá, rozvijí následně i trh s manga komiksy. Jak mi řekl americký ilustrátor Judd Winick: „Počátky komiksů v

Americe byly velmi podobné současné situaci v Japonsku. … Americké komiksy byly zrozeny z kopírování jednoho od druhého. … To je způsob jak se [umělci] učí kreslit – nikoliv tím, že otevřou knihu komiksů a obkreslí ji přes průsvitný papír, ale tím, že si ji prohlíží a napodobují a přetváří to, co vidí.“[5]

Současné americké komiksy jsou docela jiné. Jak Winick vysvětluje, je to způsobeno právě zákony omezujícími tvorbu adaptací komiksů ve stylu doujinshi. Když jsme mluvili o Supermanovi, tak mi Winick řekl, že „jednou jsou pravidla daná a tak se jich musíš držet.“ Jsou prostě věci, které Superman dělat „nemůže“. „Pro tvůrce je frustrující držet se pravidel, která jsou padesát let stará.“

V Japonsku se tyto normy neberou tak vážně. Někteří tvrdí, že právě to je hlavním důvodem nárůstu obchodu s mangou. Univerzitní profesor práv Salil Mehra uvádí hypotézu, dle které trh s mangou toleruje porušování autorských práv, protože jejich přehlížení tvoří tento trh bohatším a produktivnějším. Tudíž by zákazem doujinshi byli vlastně poškozeni všichni.[6]

Jak však Mehra přiznává, tak hlavním problémem je značná neprůhlednost mechanismu stojícího za touto liberální odezvou. Je sice možné, že trh jako celek je na tom lépe, když je doujinshi povolené, než kdyby bylo zakázané, ale to nevysvětluje, proč jednotliví vlastníci autorských práv přesto nikoho nežalují. Když v zákoně není výjimka pro doujinshi (někteří autoři mangy vskutku tvůrce doujinshi již zažalovali), proč neexistuje obecná snaha zabránit tomuto „svobodnému braní“?

Strávil jsem v Japonsku čtyři krásné měsíce a tuto otázku jsem pokládal tak často, jak to jen šlo. Nakonec se mi dostalo odpovědi od mého přítele z jedné japonské právní kanceláře. „Nemáme dost právníků,“ řekl mi jednoho odpoledne, „není dostatek zdrojů, aby bylo možné soudit tolik případů.“

Toto je téma, k němuž se ještě vrátíme: právní regulace je závislá jak na formulacích napsaných v zákoníku, tak i na nákladech účinného prosazení těchto formulací. Teď se zaměřme na otázky, které se nabízí: bylo by na tom Japonsko lépe, kdyby mělo více právníků? Byla by manga bohatší, kdyby byli tvůrci doujinshi pravidelně žalováni? Může Japonsko získat něco zásadního, pokud se mu podaří ukončit toto sdílení bez jakékoliv náhrady? Poškozuje takové pirátství své oběti, nebo jim pomáhá? Mohou právníci bojující s tímto pirátstvím pomoci svým klientům, nebo jim spíš ublíží?

***

Udělejme si na tomto místě krátkou odbočku.

Pokud jste jako já před deseti lety nebo jako většina lidí, kteří se právě začali věnovat této problematice, pak byste v tuto chvíli měli být zmateni něčím, o čem jste nikdy dříve nepřemýšleli.

Žijeme ve světě, který oslavuje „vlastnictví“. A já sám ho oslavuji také. Věřím v hodnotu majetku obecně a tedy také v hodnotu toho, co právníci nazývají „duševním vlastnictvím“.[7] Rozsáhlá a

různorodá společnost nemůže přežít bez vlastnictví; společnost rozsáhlá, různorodá a moderní nemůže vzkvétat bez duševního vlastnictví.

Ale stačí jen druhý pohled k tomu, abychom si uvědomili, že je zde mnoho hodnot, které jednoduše nejde do škatulky „vlastnictví“ zařadit. Tím nemyslím něco jako „za peníze si lásku nekoupíte“, ale spíše hodnoty, které jsou jasnou součástí procesu výroby a to jak komerční tak i neziskové. Kdyby Disneyho animátoři ukradli balík tužek k nakreslení Steamboat Willie, neměli bychom problém to odsoudit jako špatné, i když jde o takovou triviální věc, a to i kdyby se to stalo nepozorovaně. Přesto pokud si Disney půjčoval od Bustera Keatona nebo od bratří Grimmů, nešlo o nic špatného, alespoň v rámci tehdejšího práva ne. Nebylo nic špatného na výpůjčce od Keatona, protože Disneyho použití jeho práce bylo bráno jako „spravedlivé“. Nebylo nic špatného ani na inspiraci v příbězích bratří Grimmů, protože jejich práce byla ve veřejném vlastnictví.

Přestože díla, která si Disney přisvojil - či lépe řečeno: díla, která si někdo přisvojí ve smyslu kreativity Walta Disneye - jsou hodnotná, naše tradice nám velí neposuzovat tento postup jako špatný. Některé věci prostě zůstávají v rámci svobodné kultury volně dostupné a taková svoboda je dobrá.

To samé platí i pro doujinshi kulturu. Nebudeme mít problém odsoudit autora doujinshi, kdyby se vloupal do vydavatelství mangy a utekl s tisícovkou kopií jejich posledních prací, nebo i jen s jedinou kopií bez zaplacení. Kromě vloupání také zcizil něco hmotného. Zákon takovou krádež zakazuje v jakékoliv formě, ať už je to krádež v malém nebo ve velkém.

V naší společnosti i mezi japonskými právníky je očividná nevole obvinit umělce tvořící doujinshi komiksy z „krádeže“. Na tuto formu Walt Disneyho kreativity je pohlíženo jako na spravedlivou a správnou, i když nám právníci nedokážou přesně říct proč.

Takových příkladů jsou tisíce a mohou být nalezeny kdekoliv. Například vědci budující na základech práce jiných vědců se na její použití neptají a ani neplatí za tuto výsadu. („Promiňte, profesore Einsteine, ale mohl byste mi dát svolení k užití Vaší teorie relativity, abych mohl dokázat, že Vaše domněnky o kvantové fyzice byly mylné?“) Divadelní společnosti hrají Shakespeara bez jakéhokoliv dotazu o svolení. (Myslíte si snad, že by se Shakespeare v naší kultuře rozšířil více, kdyby zde byl jakýsi Centrální úřad správy Shakespearovy pozůstalosti, kde by se nejprve každý musel dotázat na svolení?) I Hollywood v některých obdobích produkuje více filmů se stejnými náměty: koncem 90. let to bylo pět filmů o asteroidech a v roce 1997 dva katastrofické filmy s ústředním motivem vybuchující sopky.

Tvůrci zde i kdekoliv jinde, vždy a ve všech dobách, budují na tvorbě minulé i současné. Taková tvorba je vždy a všude alespoň částečně prováděna bez svolení autorů původních děl nebo zaplacení autorských poplatků. Ať už šlo o společnosti svobodné či kontrolované, žádná nikdy nežádala důsledné odvádění poplatků a udělování svolení na kreativitu ve stylu Walta Disneye. Namísto toho

každá společnost zanechává kousky své kultury k svobodnému použití - volnější kultury více než ty méně svobodné, ale všechny to tak do určité míry dělaly.

Složitou otázkou tedy není, zda je určitá kultura svobodná. Všechny kultury jsou do určité míry svobodné. Tou těžkou otázkou je: „Jak svobodná je tato kultura?“ Kam až můžeme zajít v jejím sdílení a tvorbě na jejích základech? Je tato svoboda vyhrazená pouze pro určitý společenský okruh? Jsou to třeba členové královské rodiny? Prvních deset firem v žebříčku newyorské burzy? Nebo je tato svoboda všeobecně rozšířená? Pro umělce všeobecně, nebo jen pro ty, kteří mají konexe? Pro hudebníky, ať jsou bílí nebo ne? A co pro filmaře, ať jsou podporováni filmovým studiem nebo ne?

Svobodné kultury jsou kultury nechávající otevřený prostor pro volnou tvorbu; nesvobodné kultury či „kultury povolení“ nechávají méně. Ta naše kultura bývala svobodná. Ale svobody rychle ubývá.

Kapitola druhá: „Pouhý čtenář“

V roce 1839 Louis Daguerre vynalezl první praktický způsob, jak vyrobit něco, co bychom dnes nazvali fotografií. Přiléhavě se jim tehdy říkalo „daguerrotypie“. Proces to byl komplikovaný a drahý, a použití se tudíž omezovalo na profesionály a pár zanícených a movitých amatérů. (Dokonce existovala Americká Daguerrova asociace, která se jako všechny podobné asociace podílela na regulaci odvětví omezováním konkurence, aby udržela ceny vysoko.)

I přes vysoké ceny byla poptávka po daguerrotypiích značná. To přimělo vynálezce hledat jednodušší a lacinější způsoby, jak vyrábět „automatické obrázky“. William Talbot brzy objevil proces tvorby „negativů“. Ale protože negativy byly skleněné a bylo nutné je uchovávat vlhké, proces zůstával drahý a těžkopádný. V roce 1870 byly vyvinuty suché desky, které usnadnily oddělení procesu pořizování snímku od vyvolávání. Stále se ale jednalo o skleněné desky, a proto proces zůstával mimo dosah většiny amatérů.

Technologický převrat, který umožnil masové použití fotografie, nastal teprve v roce 1888, a to zásluhou jediného muže. George Eastman, sám amatérský fotograf, byl technologií deskové fotografie znechucen. Takříkajíc v záblesku osvícení si uvědomil, že pokud by bylo možné vytvořit pružný film, šlo by ho navinout na vřeteno. Taková role filmu by se dala odděleně poslat na vyvolání, čímž by se výrazně snížila cena fotografie. Eastman předpokládal, že snížením ceny by mohl dramaticky rozšířit řady fotografů.

Eastman proto vyvinul ohebný, emulzí pokrytý papírový film, který se vkládal do malých, jednoduchých fotoaparátů – a tak vznikl Kodak. Reklamní slogan zdůrazňoval jeho jednoduchost: „Vy zmáčknete tlačítko, my zařídíme zbytek.“[1] Jak napsal v „Základech Kodaku“:

> *„Princip systému Kodak je v oddělení té práce, kterou může při pořizování fotografie zastat kdokoliv, od práce, kterou může provést pouze expert. … Vybavíme kohokoliv - muže, ženu či dítě - dostatečně inteligentního, aby podržel krabičku rovně a stiskl tlačítko, nástrojem, který z fotografování zcela odbourává potřebu speciálních zařízení nebo dokonce zvláštních znalostí o tomto umění. Je s ním možné pracovat bez předchozího učení, bez temné komory a chemikálií.“*[2]

Za 25 dolarů mohl fotografovat kdokoliv. Fotoaparát, dodávaný s filmem, se po použití vrátil do Eastmanovy továrny, kde byl film vyvolán. Cena fotoaparátu a snadnost jeho použití se samozřejmě s postupem času zlepšily. Svitkový film se tudíž stal základem explozivního rozšíření fotografie. Eastmanův první fotoaparát se začal prodávat roku 1888, o rok později už Kodak vyráběl více než šest tisíc negativů denně. Mezi lety 1888 a 1909, kdy se průmyslová výroba zvýšila o 4,7 procenta, se prodej fotografického vybavení a materiálu se zvedl o celých 11 procent.[3] Prodeje firmy Eastman Kodak v tomto období vykazovaly průměrný meziroční nárůst přes 17 procent.[4]

Přesto skutečný význam Eastmanova vynálezu nebyl ekonomický, ale společenský. Profesionální fotografie dala lidem možnost nahlédnout do míst, která by jinak nikdy neviděli. Amatérská fotografie jim umožnila zaznamenat jejich vlastní životy způsobem do té doby neuskutečnitelným. Jak píše Brian Coe: „Album fotografií poprvé poskytuje člověku z ulice trvalý záznam o jeho rodině a životě. ... Poprvé v historii existuje autentický obrazový záznam podoby a aktivit obyčejného člověka pořízený bez [knižních] interpretací a předsudků."[5]

V tomto směru byly fotoaparát a film Kodaku technologií projevu. I tužka nebo štětec byly samozřejmě technologií projevu. Ale jejich užitečné a efektivní zvládnutí vyžadovalo léta cvičení. S Kodakem se bylo možné projevit mnohem dříve a snáz. Laťka se snížila. Snobové se ušklíbnou nad „kvalitou", profesionálové budou zlehčovat důležitost tohoto faktu. Ale podívejte se na dítě hledající nejlepší pohled pro obrázek a budete mít jistou představu o tvořivém prožitku, který Kodak umožnil. Demokratické nástroje daly obyčejným lidem možnost vyjádřit se snadněji, než to do té doby dokázalo cokoliv jiného.

Čeho bylo zapotřebí, aby taková technologie mohla vzkvétat? Eastmanova genialita byla rozhodně podstatnou částí. Ale právní prostředí, v němž Eastmanův vynález vyrůstal, bylo neméně důležité. V samých počátcích historie fotografování stojí řada soudních rozhodnutí, která mohla výrazně změnit směr, kterým se fotografie ubírala. Soudy byly dotázány, zda fotograf, ať už amatér či profesionál, musí mít povolení, než pořídí snímek. Jejich odpověď zněla ne.[6]

Důvod ve prospěch nutnosti povolení budou znít překvapivě povědomě. Fotograf si něco „bral" od fotografované osoby nebo budovy, oloupil ji o nějakou hodnotu. Někteří si dokonce mysleli, že svému cíli krade duši. Tak jako si Disney nemohl vzít tužky, kterými jeho animátoři kreslili Mickeyho, stejně by fotografům nemělo být dovoleno pořídit snímky považované za cenné.

Argument protistrany byl argument neméně známý. Jistě, možná se tu používá něco cenného. Ale občané by měli mít právo fotografovat alespoň ve veřejných prostorách. (Louis Brandeis, který se později stal soudcem Nejvyššího soudu, si myslel, že pro soukromé prostory by se pravidla měla lišit.[7]) To by mohlo znamenat, že fotograf získává něco za nic. Tak jako si Disney mohl vzít inspiraci ze Steamboat Bill, Jr. nebo od bratří Grimmů, i fotograf by měl mít právo udělat snímek bez povolení.

Naštěstí pro Eastmana a pro celou fotografii, tato raná rozhodnutí šla ve prospěch pirátů. Obecně nebylo k pořízení a použití obrázku zapotřebí žádného povolení. Svoboda byla standard. (Zákon byl později obdařen výjimkou týkající se slavných lidí: komerční fotografové, dělající snímky známých osobností pro komerční účely, mají více omezení než my ostatní. Ale v běžném případě může být snímek pořízen bez vyjasnění si práv k fotografování.[8])

Můžeme jenom spekulovat, jak by se fotografie vyvíjela, kdyby se zákon vydal jinou cestou. Kdyby rozhodnutí znělo proti, fotograf by musel obdržet povolení. Možná by se svolením musel prokazovat i Eastman Kodak před tím, než by vyvolal film, na němž jsou obrázky zachyceny. Koneckonců, kdyby povolení uděleno nebylo, měl by z „krádeže" spáchané fotografem prospěch. Stejně jako Napster těžil z porušení autorských práv páchaných jeho uživateli, Kodak by profitoval z porušování „obrazových práv" fotografy. Můžeme si představit zákon požadující prokázání určité formy souhlasu předtím, než by společnost film vyvolala. Můžeme si představit i systém vyvinutý k prokázání tohoto povolení.

Ačkoliv si dovedeme takový systém představit, stěží uvěříme, že by fotografie prosperovala tak dobře, kdyby nutnost povolení byla pevnou součástí pravidel. Fotografie by existovala. S postupem času by rostla na důležitosti. Profesionálové by jí dále používali tak jako předtím, protože profesionálové si spíše poradí s nástrahami systému povolení. Ale k rozšíření fotografie mezi obyčejné lidi by nedošlo. Žádný masivní růst by se nekonal. A pochopitelně by rozhodně nenastala žádná demokratizace technologie projevu.

***

Při jízdě sanfranciskou čtvrtí Presidio můžete potkat dva křiklavě žluté autobusy pomalované pestrobarevnými obrázky s logem projektu „Just Think!" namísto jména školy. Ale v projektech, které tyto autobusy vezou, je jen málo „pouhého" přemýšlení. Jsou plné technologií, které učí děti pohrávat si s filmem. Nikoliv s Eastmanovým filmem. Ani s filmem pro vaše video. Spíše s „filmem" digitálních kamer. Projekt Just think! umožňuje tvořit filmy jako prostředek porozumění a kritiky okolního světa. Každý rok tyto autobusy vyjedou do více než třiceti škol a umožní třem až pěti stům dětí dozvědět se zábavnou formou něco o médiích. Prací s médii děti poznávají, vlastní tvorbou se učí.

Tyto autobusy nejsou laciné, ale technologie, kterou vezou, začínají být. Pořizovací cena vysoce kvalitní digitální střižny prudce klesla. Slovy jednoho analytika: „Před pěti lety stál dobrý systém pro editaci videa v reálném čase 25 000 dolarů. Dnes si můžete profesionální kvalitu pořídit za 595 dolarů."[9] Tyto autobusy jsou plné technologií, které by ještě před deseti lety stály statisíce. A dnes je možné si představit nejen takovéto autobusy, ale i učebny po celé zemi, kde děti budou čím dál více pronikat do toho, co učitelé nazývají „mediální gramotnost".

„Mediální gramotnost je," říká Dave Yankofsky, výkonný ředitel projektu Just Think!, „schopnost ... porozumět, analyzovat a pochopit mediální obrazy. Jejím cílem je naučit [děti], jak fungují média, jak jsou tvořena, jak jsou podávána a jak k nim lidé přistupují."

Může to vypadat jako zvláštní způsob nahlížení na „gramotnost". Pro většinu lidí znamená gramotnost schopnostčíst a psát. Seifert, Čapek a shoda podmětu s přísudkem jsou to, co znají „gramotní" lidé.

Snad. Ale ve světě, kde děti ročně shlédnou průměrně 390 hodin televizních reklam a mezi dvaceti a pětačtyřiceti tisíci reklam vůbec[10], je čím dál důležitější rozumět „gramatice" medií. Protože tak, jako existuje gramatika psaného slova, mají svou gramatiku i média. A stejně jako se děti učí psát sepisováním spousty mizerné prózy, učí se psát média vytvářením spousty (alespoň zpočátku) mizerných medií.

Stále více akademiků a aktivistů vidí tuto formu gramotnosti jako klíčovou pro příští generaci kultury. Ačkoliv každý, kdo někdy psal, zná obtížnost psaní — jak těžké je rozvíjet děj, udržovat čtenářovu pozornost, používat srozumitelného jazyka — jen málo málokdo z nás tuší, jak obtížná jsou média. Nebo přesněji, málokdo má představu, jak média fungují, jak působí na obecenstvo a vedou ho dějem, jak spouštějí emoce nebo vytvářejí napětí.

Filmařům trvalo celou jednu generaci naučit se dělat to správně. Ale i poté poznání spočívalo ve filmování, nikoliv v psaní o něm. Dovednost nepřicházela z knih, ale ze zkušenosti s tvorbou filmu. Psát se naučíte vlastním psaním a přemýšlením o tom, co jste napsali. Ovládat média se naučíte jedině tvorbou a poté přemýšlením nad tím, co jste stvořili.

Spolu s vývojem médií se měnila i jejich gramatika. Dokud to byl jen film, jak mi vysvětlila Elizabeth Daleyová, děkanka Fakulty kina a televize Jihokalifornské univerzity (USC) a výkonná ředitelka Annenbergova centra pro komunikaci USC, gramatika spočívala v „umístění objektů, barvě, ... rytmu, tempu a textuře".[11] Ale s tím, jak počítače otevírají interaktivní prostor, kde se příběh nejen odehrává, ale kde se i „tvoří", se tato gramatika mění. Přímá kontrola nad dějem je ztracena a je nutné uchýlit se k jiným technikám. Autor Michael Crichton mistrovsky ovládl vyprávění vědeckofantastických příběhů. Když ale zkusil podle jedné ze svých prací navrhnout počítačovou hru, musel se při tom učit novému řemeslu. Ani úspěšnému spisovateli nebylo zprvu jasné, jak vést lidi hrou bez pocitu, že jsou vedeni.[12]

Tato dovednost je přesně tím uměním, které musí filmový tvůrce ovládnout. Jak to popisuje Daleyová: „Lidé jsou velmi překvapeni při zjištění, jak jsou filmem vedeni. Filmy jsou perfektně zkonstruované tak, abyste to neviděli a neměli o tom tušení. Pokud tvůrce uspěje, nezjistíte, jak jste byli vedeni." Pokud víte, že jste vedeni byli, film byl neúspěšný.

Přesto posun k širší gramotnosti, která by kromě textu zahrnovala i zvukové a obrazové prvky, není o výchově lepších režisérů. Zlepšení ve filmařské profesi není vůbec cílem. Daleyová vysvětluje:

> *„Z mého pohledu možná nejdůležitější digitální překážkou není přístup k technice. Je to schopnost ovládnout jazyk, podle něhož stroj pracuje. Jinak bude tímto jazykem umět psát jen málokdo, zatímco my ostatní budeme odsouzeni zůstat pouhými čtenáři."*

„Pouhými čtenáři." Pasivními příjemci jinde produkované kultury. Peciválové. Konzumenti. To je svět medií dvacátého století.

Jednadvacáté století může být jiné. Je to zlomová chvíle: kromě „čtení" se můžeme naučit i „psát". Nebo alespoň „číst" a lépe porozumět umění „psát". Nebo ještě lépe, „číst" a pochopit nástroje, kterými „psaní" vede nebo klame. Smyslem gramotnosti obecně, a mediální gramotnosti především, je „dát lidem možnost vybrat si správný jazyk pro cokoliv, co chtějí stvořit nebo vyjádřit."[13] Smyslem je umožnit studentům „komunikovat jazykem jedenadvacátého století."[14]

Jako ostatní jazyky, i tento je pro někoho jednodušší než pro ostatní. A není nutně snazší pro ty, kdo vynikají v psaném jazyce. Daleyová spolu se Stephanie Barishovou, ředitelkou Ústavu multimediální gramotnosti Annenbergova centra, popisují jeden obzvláště překvapivý příklad projektu uskutečněného na jedné chudé střední škole v centru Los Angeles. Podle všech tradičních měřítek kvality byla tato škola mizerná. Ale Daleyová a Barishová rozeběhly program, který dal dětem příležitost filmově se vyjádřit k něčemu, s čím měly zkušenost: k pouličním přestřelkám.

Výuka pořádaná každý pátek odpoledne postavila školu před do té doby neznámý problém. Zatímco u většiny předmětů bylo obtížné dostat děti vůbec do školy, v tomto případě byl problém zcela opačný. „Děti přicházely v šest hodin ráno a odcházely v pět hodin večer." Více než v kterémkoliv jiném předmětu se snažily dokázat to, o čem by vzdělání mělo být především: naučit se vyjadřovat.

V rámci tohoto předmětu vznikla podle Barishové za pomoci všemožného „materiálu, který děti našly jako volně dostupný na webu," a relativně jednoduchých nástrojů na propojení „obrazu, zvuku a textu" řada projektů, které vyjádřily o pouličních přestřelkách něco, co by jinak málokdo pochopil. Byla to přece běžná součást jejich životů. Tento projekt „jim nabídl nástroje a umožnil jim jak problém pochopit, tak se i k němu vyjádřit," vysvětluje Barishová. Tyto nástroje ale uspěly ve vyjadřování mnohem lépe, než by mohl obyčejný text. Jak to popsala Barishová: „Kdybyste těm studentům řekli: ‚Musíte o tom napsat text,' jen by mávli rukou a šli by dělat něco jiného." Zčásti nepochybně proto, že vyjádřit se pomocí textu těmto studentům příliš nejde. Tyto myšlenky vlastně ani ve formě textu nejde dost dobře vyjádřit. Síla poselství závisí na jeho spojení s formou vyjádření.

„Ale není vzdělání o tom naučit děti psát?“ zeptal jsem se. Částečně samozřejmě ano. Ale proč učíme děti psát? Vzdělání, vysvětluje Daleyová, je o tom dát studentům způsob, jak si „vytvořit názor.“ Říct, že to znamená jen psaní, je jako říct, že hodiny mluvnice jsou jen o vyjmenovaných slovech. Text je jen jeden způsob (a v porovnání s ostatními stále slabší a slabší), jak tvořit názory. Jak Daleyová vysvětlila v nejpoutavější části rozhovoru:

> *„Ve skutečnosti chcete studentům dát prostředky k tvorbě názorů. Když jim nabídnete jen text, nebude je to zajímat, protože to neumí. Představte si třeba Frantu, který se umí dívat na video, umí hrát videohry, umí dělat graffiti na vaší zdi, umí rozebrat vaše auto a umí spoustu dalších věcí. Jediné, co neumí, je přečíst si váš text. Franta přijde do školy a vy mu řeknete: ‚Franto, jsi negramotný. Nezáleží na tom, co všechno umíš.‘ V tu chvíli má Franta dvě možnosti: Buď může zavrhnout vás, nebo sebe. S trochou zdravé sebedůvěry určitě zavrhne vás. [Ale] když místo toho řeknete: ‚Dobře, se vším co umíš, řekni mi něco o tomto problému. Zahraj mi nějakou hudbu, která to vyjadřuje. Nebo mi ukaž obrazy, které to podle tebe vyjadřují. Nebo mi nakresli něco, co to vyjadřuje.‘ Ne tak, že dáte dítěti videokameru a ... řeknete: ‚Užijeme si trochu legrace s kamerou a natočíme nějaký film.‘ Místo toho se raději snažte pomoct zachytit prvky, které chápete, které jsou vaším jazykem, a vytvořit nějaký názor na dané téma. ...*
>
> *To dává obrovskou moc. A potom se samozřejmě stane to, co se stalo ve všech takových třídách. Narazí na to, že ‚potřebuji tohle vysvětlit a musím o tom něco napsat.‘ Jak jeden z učitelů řekl Stephanii, přepíší pak odstavec pětkrát, šestkrát, sedmkrát, osmkrát, než se jim konečně povede.*
>
> *Proč to dělali? Měli k tomu dobrý důvod. Potřebovali něco sdělit, ne jen dostat známku. Opravdu potřebovali použít jazyk, který příliš dobře neovládali. Ale pochopili, že tento jazyk jim nabízí velkou moc.“*

***

Když dvě letadla narazila do budov Světového obchodního centra, další do Pentagonu a čtvrté havarovalo na poli v Pensylvánii, vysílala to média po celém světě. Především televize (a média obecně) využila každou příležitost k převyprávění událostí, kterých jsme byli svědky. Šlo o převyprávění, protože jsme popsané události viděli. Geniální na tomto odporném teroristickém činu bylo načasování druhého útoku, které zajistilo, že se bude dívat celý svět.

Tato převyprávění si byla postupem času navzájem stále podobnější. Během přestávek hrála stejná hudba a na obrazovce blikaly stejné animace. Rozhovory se vedly podle stejného vzoru. Byla v nich

„vyváženost“ a vážnost. Byly to zprávy zabalené tak, jak jsme si je postupně navykli očekávat: zprávy jako zábava, i když je zábavou tragédie.

Vedle režírovaných zpráv o „tragédii z 11. září“ mohli ti z nás, kteří pravidelně sledují dění na Internetu, shlédnout i trochu jinou tvorbu. Internet byl zaplaven zprávami o této události. Přesto tyto zprávy budily velmi odlišný dojem. Někteří shromáždili fotografie z celého světa a vytvořili z nich prezentace s texty. Někteří napsali otevřené dopisy. Objevily se zvukové nahrávky. Byly tu vztek a frustrace. Byly tu snahy vytvořit souvislosti mezi událostmi. Zkrátka kolem události, která upoutala pozornost celého světa, nastal pozoruhodný šrumec ve smyslu, v jakém tento termín používá Mike Godwin ve své knize *Cyber Rights*. Byly tu kanály ABC a CBS, ale také tu byl Internet.

Nechci jen chválit Internet, přestože si myslím, že lidé podporující tuto formu vyjadřování si zaslouží pochvalu. Místo toho chci poukázat na její význam. Internet například, podobně jako Kodak, umožňuje lidem zachytit obrazy. A podobně jako ve studentském filmu z autobusu Just Think! je možné smíchat obrazy se zvukem a textem.

Na rozdíl od ostatních technologií pro prosté pořizování obrazů ale Internet umožňuje sdílet vaši tvorbu s obrovským množstvím lidí a to prakticky okamžitě. To je pro naši tradici něco nového: nejen že je možné mechanicky zachytit kulturu a kriticky okomentovat události, ale tuto směs obrazů, zvuků a komentářů je možné okamžitě masově rozšířit.

Internetový rozruch po 11. září nebyl jen krátká výjimka, ale počátek. V té době se do lidového povědomí začala dostávat nová forma komunikace, která se rychle rozrůstala: weblog, nebo zkráceně blog. Blog je druh veřejného deníčku. V některých kulturách, například v Japonsku, dokonce jako deníček více méně funguje. V podobných kulturách blog veřejně ukazuje soukromá fakta — funguje jako elektronický Jerry Springer dostupný z celého světa. (Jerry Springer je moderátor kontroverzní americké talkshow, v níž se probírají choulostivá témata - pozn. překl.)

Ve Spojených státech má blog trochu odlišný charakter. Někteří sice také píší o svém soukromém životě. Mnoho lidí se ale pomocí blogu zapojuje do veřejné diskuze. Píší o veřejných problémech, kritizují ty, kteří se podle nich mýlí, kritizují rozhodnutí politiků, navrhují řešení všeobecně známých problémů. Blogy zkrátka vytvářejí pocit lidového shromáždění, kde se ale všichni nemusí setkat ve stejný čas a kde hovory nemusí nutně navazovat. Nejlepší články blogů jsou relativně krátké, odkazují přímo na výroky ostatních, kritizují je nebo je doplňují. Blogy jsou zřejmě nejdůležitější druh neřízené veřejné diskuze, jaký máme.

Je to silné tvrzení, ale říká o naší demokracii tolik, co o samotných blozích. Přijmout tento fakt o Americe je pro nás, kdo Ameriku tolik milujeme, nejtěžší ze všeho: naše demokracie zakrněla. Zajisté, máme volby a díky soudům většinou i fungují. Jenže volí v nich jen poměrně málo lidí. Z volebního cyklu se stala profesionální rutina. Přesto si většina z nás myslí, že právě toto je demokracie.

Demokracie však nikdy nebyla jen o volbách. Demokracie znamená doslova vláda lidu a vláda znamená víc než jen pouhé volby. V naší tradici vláda znamená účast na rozhodování skrz věcnou veřejnou diskuzi. Tato myšlenka upoutala pozornost Alexise de Tocquevilla, francouzského právníka z 19. století, který napsal nejdůležitější dílo na téma rané „Demokracie v Americe“. Nezaujaly ho svobodné volby, ale soudní porota, instituce, která dává obyčejným lidem právo rozhodnout o životě nebo smrti souzených. Nejvíce fascinující pro něj bylo, že porota o rozsudku nejen hlasuje, porota o něm rokuje. Porotci debatují o „správném“ rozhodnutí, snaží se jeden druhého přesvědčit, jaké rozhodnutí je „správné,“ a v trestním řízení se musí shodnout na jednomyslném rozsudku.[15]

I tato instituce dnes v americkém životě ochabuje. A není žádná systematická snaha podpořit její doplnění občanskou debatou. Někteří takovou podporu prosazují.[16] V některých městech Nové Anglie dokonce přetrvává něco podobného takové debatě. Pro většinu z nás ale většinou není ani čas, ani místo, kde by se „demokratická debata“ mohla odehrávat.

A co je horší, často to ani není dovoleno. My, nejsilnější demokracie na světě, jsme si vytvořili tvrdou společenskou normu zakazující mluvit o politice. Je v pořádku mluvit o politice s lidmi, se kterými souhlasíte. Jenže mluvit o politice s lidmi, se kterými nesouhlasíte, se považuje za neslušné. Politická diskuze se izoluje a izolovaná diskuze se stává radikální.[17] Říkáme, co naši přátelé chtějí slyšet, a málokdy slyšíme víc, než říkají naši přátelé.

Podívejte se ale na blogy. Samotná architektura blogu částečně řeší tento problém. Lidé píší, když chtějí psát, a čtou, když chtějí číst. Synchronní komunikace je nejsložitější. Technologie umožňující asynchronní komunikaci rozšiřují komunikační možnosti. Blogy umožňují veřejnou diskuzi bez nutnosti shromažďování na jednom místě.

Blogy navíc vyřešily i problém společenských norem. V prostoru blogů (zatím) není žádná norma, která by zakazovala psát o politice. A ten prostor je opravdu plný politických názorů, jak pravicových, tak levicových. Některé z nejoblíbenějších jsou konzervativní, nebo liberální, ale existuje spousta od každé politické barvy. Dokonce i jinak nepolitické blogy občas rozebírají politická témata.

Význam těchto blogů je zatím nepatrný, ale ne zanedbatelný. Nebýt blogů, mohlo jméno Howarda Deana snadno zmizet z prezidentské předvolební kampaně roku 2004. Přestože je počet čtenářů malý, určitý efekt tu je.

Jeden z přímých efektů je třeba na životnost zpráv v ostatních médiích. Příkladem je skandál Trenta Lotta. Když se Lott „přeřekl“ na oslavě narozenin senátora Stroma Thurmonda a vychvaloval Thurmondovu rasistickou politiku ze 40. let, správně si spočítal, že taková zpráva vyšumí z novin za necelých 48 hodin. Zpráva se z nich skutečně vytratila. Netušil ale, jak dlouho vydrží v prostoru blogů. Blogeři začali tuto zprávu blíže zkoumat. Časem narazili na další případy podobného „přeřeknutí.“

Později ji tento rozruch dostal zpátky do novin. Nakonec musel Lott rezignovat na post předsedy senátního klubu.[18]

Odlišná životnost zpráv v blozích je umožněna absencí komerčních tlaků. Televize a noviny jsou komerční subjekty. Neustále musí přinášet nové zprávy, aby si udržely pozornost diváků a čtenářů. Když ji ztratí, ztratí i peníze. Musí se stále hýbat, podobně jako žraloci.

Blogeři žádné takové omezení nemají. Mohou si dovolit posedlost, mohou se na něco soustředit, mohou být seriózní. Pokud nějaký bloger napíše zvlášť zajímavý článek, začne na něj odkazovat čím dál víc lidí. Spolu s počtem odkazů začne stoupat i jeho umístění v žebříčku článků. Lidé čtou populární články a co je populární, je vybráno velmi demokraticky pomocí žebříčků návštěvnosti.

Je tu ještě jedna věc, kterou se blogy liší od novin. Jak mi řekl Dave Winer, jeden z otců tohoto hnutí a dlouholetý vývojář software, další rozdíl je absence finančního „střetu zájmů“. „Myslím, že člověk musí [v žurnalistice] počítat se střetem zájmů,“ řekl mi Winer, „amatérský novinář buď žádný střet zájmů nemá, nebo je tak snadno odhalitelný, že ho můžete více méně odstranit.“

Jak se média rozrůstají, tyto střety zájmů nabývají na důležitosti (k tomu se vrátíme později). Velká média mohou před veřejností utajit víc než malá: CNN po válce v Iráku přiznalo utajování, protože se báli následků pro své zaměstnance.[19] Také si musí udržovat větší jednotnost zpráv. (Během války v Iráku jsem na Internetu četl článek od někoho, kdo v té době poslouchal satelitní přenos s reportérkou v Iráku. Newyorské studio reportérce pořád opakovalo, že její reportáž je příliš pesimistická: měla předvést něco optimističtějšího. Když odpověděla, že to nemůže zaručit, řekli jí, že oni píší „ten příběh.“)

Blogy dávají amatérům možnost zapojit se do debaty. Amatérům ne ve smyslu bez zkušeností, ale ve smyslu olympijských atletů, tedy neplacených za svůj výkon. Umožňuje to mnohem širší pohled na příběh, jak ukázaly zprávy o katastrofě raketoplánu Columbia, kdy stovky lidí z celého jihozápadu Spojených států využily Internet, aby převyprávěly, co viděly.[20] Navíc to čtenáře nutí přečíst několik různých článků a, jak říká Winer, „zaměřit“ pravdu. Blogy podle Winera „komunikují přímo s voliči a nikdo nestojí uprostřed“ - se všemi výhodami a nevýhodami, které to přináší.

Winer vidí budoucnost žurnalistiky nakažené blogy optimisticky. „Stane se z toho nezbytná dovednost,“ předpovídá Winer, pro veřejné osobnosti a stále více i pro běžné lidi. Není jisté, jestli z toho „žurnalistika“ má radost: některým novinářům bylo nařízeno, aby své blogy zrušili.[21] Tak jako tak je jasné, že se nacházíme v přechodném období. „Spousta věcí, které teď děláme, jsou jen rozcvička,“ řekl mi Winer. Spousta věcí bude muset ještě uzrát, než tento prostor přinese skutečné ovoce. A protože tato forma vkládání obsahu na Internet provokuje nejméně (ve smyslu porušování autorských práv), Winer podotýká, že „nás zakážou až jako poslední.“

Toto vyjadřování ovlivňuje demokracii. Winer si myslí, že se to děje, protože „nemusíte pracovat pro někoho, kdo řídí, [pro] strážce brány.“ To je pravda. Ale také to ovlivňuje demokracii ještě jinak. Když stále více občanů píše o svých myšlenkách a obhajuje je, změní to způsob, jakým se lidé dívají na politické problémy. Mýlit se jen ve své hlavě je snadné. Když vaše myšlenky mohou kritizovat ostatní, je to mnohem těžší. Ovšem, jen málokdo přizná, že se o svém omylu nechal přesvědčit. Ale ještě méně lidí bude ignorovat, že jim někdo omyl dokázal. Psaní myšlenek, argumentů a kritiky posiluje demokracii. Dnes se takové psaní odehrává v pár milionech blogů. Až jich bude deset milionů, bude z toho zajímavá zpráva.

***

John Seely Brown je vedoucí výzkumu firmy Xerox. Jeho prací, jak popisuje na své webové stránce, je „lidské učení a ... tvorba znalostního prostředí pro vznik ... inovací.“

Brown se tedy dívá na tyto technologie digitální tvořivosti z trochu jiné perspektivy, než jakou jsem zatím načrtl. Určitě by byl nadšený z každé technologie, která může posílit demokracii. Ale opravdový původ jeho nadšení pramení ze způsobu, jakým technologie ovlivňují učení.

Brown věří, že se učíme, když kutíme. Když „spousta z nás vyrůstala,“ vysvětluje, vrtali jsme se „v motorkách, sekaček na trávu, automobilech, rádiích apod.“ Digitální technologie ale umožňují odlišný druh kutilství: práci s abstraktními myšlenkami v konkrétní podobě. Děti v projektu Just Think! nejen přemýšlí o tom, jak předvolební klip zobrazuje politika, ale pomocí digitální technologie mohou klip rozebrat a pozměnit, povrtají se v něm, aby zjistily, jak a co funguje. Digitální technologie odstartovaly určitý druh kutilství, nebo „svobodné koláže“, jak to nazývá Brown. Spousta lidí může pozměnit a doplnit tvorbu mnoha jiných.

Zatím nejlepším příkladem tohoto druhu kutilství je svobodný software, či open-source software (FS/OSS). FS/OSS je software, jehož zdrojový kód se sdílí. Každý si může stáhnout technologii, díky níž FS/OSS programy běží. A každý, kdo chce dopodrobna poznat, jak ta či ona část FS/OSS pracuje, si může s kódem pohrát.

Tahle příležitost vytváří „zcela nový přístup k učení,“ říká Brown. „Jakmile se do něčeho podobného pustíte, … celá komunita vidí výsledky vaší práce a ostatní se začnou vaším kódem zabývat, hrát si s ním, zkoušet ho a vylepšovat.“ Každé úsilí lze považovat vlastně za jakési učednictví. „Open source se stává pro učednictví stěžejní platformou.“

V tomto procesu „jsou věci, s nimiž si pohráváte, abstraktní. Je to kód.“ Děti „jsou stále více schopné hrát si s abstraktními věcmi a toto ‚abstraktní kutilství‘ přestává být izolovanou činností, kterou se zabýváte po večerech v garáži. Pořád kutíte, ale jde o kolektivní záležitost. … Hrajete si s tvorbou jiných. Čím víc si hrajete, tím víc se zlepšujete.“ A čím víc se zlepšujete, tím víc se toho naučíte.

Stejná věc se děje také v případě obsahu. Pokud je obsah součástí webu, lze i zde pozorovat kolektivní podstatu spolupráce. „Web [je] první médium, které opravdu doceňuje více podob inteligence," říká Brown. Předchozí technologie, jako byly psací stroje a textové editory, pomáhaly rozvinout pouze text. Web umí mnohem víc. „Web … pokud máte hudební, výtvarné či herecké nadání nebo se zajímáte o film … poskytuje spoustu možností, jak začít. [Web] dokáže rozvinout a ocenit všechny tyto rozličné schopnosti."

Brown zdůrazňuje stejnou věc jako Elizabeth Daleyová, Stephanie Barishová a projekt Just Think!: hraní si s kulturou nejenže nás něco naučí, ale zároveň dává vzniknout i něčemu novému. Rozvíjí talent různými způsoby a pěstuje odlišné způsoby vnímání.

Přesto svoboda potřebná k tomuto „kulturnímu kutilství" není vůbec zaručená. Naopak, zdá se (a my na to ještě v této knize narazíme), že tato svoboda je stále více omezována. Zatímco váš táta měl samozřejmé právo vrtat se v motoru auta, už není tak jasné, zda se budou vaše děti moci „vrtat" v obrázcích, které jen tak někde najdou. Právní úpravy a stále víc i technologie zasahují do svobod, které samy (společně se zvědavostí) dosud zajišťovaly.

Zmíněná omezení se stávají předmětem studia vědců a akademiků. Profesor Ed Felten z Princetonské univerzity, s nímž se setkáme v desáté kapitole, vymyslel silný argument podporující „právo kutit" v oblasti informatiky a znalostí obecně.[22] Přesto uvedený Brownův pohled je prvotní, mladší, nebo podstatnější, chcete-li. Týká se toho, co se děti mohou nebo nemohou učit kvůli zákonům.

„To je směr, kterým se vzdělávání v jednadvacátém století ubírá," vysvětluje Brown. Musíme „pochopit, jak děti digitálního věku přemýšlí a jak se chtějí učit."

„Zatím," pokračoval Brown, a další průběh této knihy mu dá za pravdu, „budujeme právní systém, který naprosto potlačuje přirozený vývoj dnešních digitálních dětí. … Vytváříme architekturu, která umožňuje rozvíjet šedesát procent mozkové kapacity [a zároveň] právní systém, který tuto kapacitu zakazuje používat."

Vytváříme technologii, která spojuje půvab Kodaku s filmem a zvukem, která navíc umožňuje přidat svůj komentář a odeslat to všechno do světa. Zároveň však vytváříme zákony, které mají zamezit této technologii v dalším rozmachu.

„Kultura se v takové situaci vytvářet prostě nedá," uštěpačně podotknul Brewster Kahle, kterého potkáme v deváté kapitole, na mou adresu během neobvyklé chvilky sklíčenosti.

Kapitola třetí: Příběh jednoho vyhledávače

Na podzim roku 2002 začal Jesse Jordan z Oceanside v New Yorku studovat výpočetní techniku na Rensselaerově polytechnickém institutu (RPI) v Troy v New Yorku. Přestože není programátor, rozhodl se v říjnu trochu si pohrát s vyhledávačem na síti RPI.

RPI je jedna z předních amerických technických výzkumných institucí. Nabízí studium oborů od architektury a strojírenství až po výpočetní techniku. Víc než 65 procent z jejich 5 000 studentů odmaturovalo mezi 10 procenty nejlepších studentů svých středních škol. Najdete tu dokonalou směs talentu a zkušeností pro vymýšlení a inovace, generaci pro věk počítačových sítí.

Počítačová síť RPI navzájem propojuje studenty, učitele i vedení školy. Také připojuje RPI k Internetu, avšak zdaleka ne vše dostupné ze sítě RPI je dostupné i z Internetu. Síť je navržena tak, aby studentům umožňovala přístup jak na Internet, tak i širší přístup k ostatním členům komunity na RPI.

Vyhledávače jsou měřítkem otevřenosti sítě. Google nám všem fantastickým zlepšením kvality vyhledávání přiblížil Internet. Specializované vyhledávače to umí ještě lépe. Cílem „intranetových“ vyhledávačů, tedy vyhledávačů pracujících jen v rámci sítě konkrétní instituce, je nabídnout uživatelům uvnitř této instituce lepší přístup k jejím materiálům. Podniky to dělají pořád, umožňují zaměstnancům přístup k materiálům nedostupným zvenku. A univerzity to dělají také.

Samotná technologie sítí vyhledávače podporuje. Microsoft má například síťový souborový systém, který umožňuje vyhledávačům navrženým pro danou síť snadno získat informace o obsahu volně dostupném uvnitř této sítě. Jesseho vyhledávač této technologie uměl využít. Používal možnosti systému Microsoftu k sestavení seznamu všech souborů dostupných uvnitř sítě RPI.

Jesseho vyhledávač nebyl na síti RPI zdaleka první. Byla to jen jednoduchá úprava staršího vyhledávače, který vytvořil někdo jiný. Jeho nejdůležitější vylepšení oproti předchozím vyhledávačům byla oprava chyby v systému pro sdílení souborů od Microsoftu, která mohla způsobit spadnutí systému. Když jste na Windows u starších vyhledávačů zkusili stáhnout soubor z počítače, který byl v tu dobu odpojený, systém na vašem počítači mohl zkolabovat. Jesse tento problém vyřešil tak, že do vyhledávače přidal tlačítko, kterým se dalo ověřit, jestli je daný počítač stále připojený.

Jesse spustil svůj vyhledávač koncem října. Během následujících šesti měsíců ho dále vylepšoval. V březnu už fungoval docela dobře. Jesse měl záznamy o více než milionu souborů všech druhů, které byly k nalezení na uživatelských počítačích.

Seznam jeho vyhledávače tedy obsahoval obrázky, které si studenti mohli dát na své webové stránky, kopie poznámek a výzkumu, kopie informačních letáků, videoklipy vytvořené studenty, univerzitní brožury - prostě cokoliv, co uživatelé sítě RPI dali do sdílených adresářů svých počítačů.

Ale ten seznam také obsahoval hudební soubory. Vlastně celou čtvrtinu seznamu Jesseho vyhledávače tvořily hudební soubory. To ale také znamená, že tři čtvrtiny nebyly, a aby to bylo naprosto jasné, Jesse se nijak nesnažil přimět lidi, aby si do svých sdílených adresářů dávali hudební soubory. Nijak na ně ani nezaměřil svůj vyhledávač. Byl to jen kluk hrající si s technologií podobnou Googlu na univerzitě, kde studoval výpočetní techniku, tedy právě kutit bylo jeho cílem. Na rozdíl od Googlu a Microsoftu z toho neměl žádné peníze, nebyl ve spojení s žádnou firmou, která by na tomto experimentu vydělávala. Byl to kluk hrající si s technikou v prostředí, kde podobné kutilství bylo přesně to, co měl dělat.

Třetího dubna 2003 byl Jesse kontaktován proděkanem pro studijní záležitosti RPI. Proděkan Jesseho informoval, že Americká asociace hudebního průmyslu (RIAA) podává žalobu proti němu a třem dalším studentům, které ani neznal, přičemž dva byli z jiných univerzit. O několik hodin později Jesse dostal podklady k žalobě. Když je četl a sledoval reportáže o této žalobě, nestačil se divit.

„Bylo to absurdní," řekl mi. „Nemyslím si, že jsem udělal něco špatného. ... Nemyslím si, že je něco špatného na vyhledávači, který jsem provozoval, nebo ... na tom, co jsem s ním dělal. Chci říct, že jsem ho neupravil tak, aby podporoval nebo usnadňoval práci pirátům. Jen jsem ten vyhledávač upravil, aby se snadněji používal." Tedy znovu, vyhledávač, který Jesse sám nevytvořil, používající systém pro sdílení souborů ve Windows, který také nevytvořil, umožňoval členům komunity na RPI přístup k obsahu, který Jesse sám nevytvořil ani nenabízel a jehož většina neměla nic společného s hudbou.

Jenže RIAA označila Jesseho za piráta. Tvrdili, že řídil síť a tím „úmyslně" porušoval autorské zákony. Požadovali zaplacení odškodného za jeho chybu. V případech „úmyslného porušení" určuje americký autorský zákon takzvané „zákonné odškodné". To umožňuje vlastníkům autorských práv požadovat 150 000 dolarů za každé porušení. Protože RIAA uváděla víc než sto různých porušení, požadovali od Jesseho alespoň 15 000 000 dolarů.

Podobné žaloby byly podány na tři další studenty: jednoho z RPI, dalšího z Michiganské technické univerzity a jednoho z Princetonu. Jejich situace byly podobné. Podrobnosti se sice lišily, to hlavní ale bylo vždy stejné: RIAA si dělala nárok na obrovské odškodné. Kdybyste sečetli požadavky, tyto čtyři

žaloby žádaly soudy Spojených států o přiznání téměř 100 miliard dolarů odškodného, šestinásobek celkového zisku filmového průmyslu v roce 2001.[1]

Jesse zavolal rodičům. Podpořili ho, ale byli dost vyděšení. Jeho strýc byl právník. Začal s RIAA vyjednávat. RIAA chtěla vědět, kolik měl Jesse peněz. Jesse si naspořil 12 000 dolarů z letních brigád a dalších zaměstnání. Chtěli tedy 12 000 dolarů za stažení žaloby.

RIAA chtěla od Jesseho, aby přiznal, že udělal něco špatného. Odmítl. Chtěli po něm, aby souhlasil s nařízením, které by mu v podstatě zakazovalo po zbytek života pracovat v mnoha technických oborech. Odmítl. Vysvětlili mu, že soudní proces nebude příjemný. (Podle vyprávění Jesseho otce hlavní právník žaloby, Matt Oppenheimer, řekl Jessemu: „K zubaři jako jsem já bys už podruhé jít nechtěl.“) A po celou dobu RIAA trvala na tom, že nestáhne žalobu, dokud od Jesseho nedostane všechny jeho úspory.

Jesseho rodina byla těmito požadavky pobouřena. Chtěli bojovat. Jenže Jesseho strýc poučil rodinu o povaze amerického právního systému. Jesse mohl s RIAA bojovat. Dokonce mohl i vyhrát. Ale cena obhajoby v podobném soudním sporu by činila přinejmenším 250 000 dolarů a ani v případě vítězství by peníze nedostal zpět. Kdyby vyhrál, měl by v ruce kus papíru, že vyhrál, a jiný kus papíru, že on a jeho rodina jsou na mizině.

Jesse stál před svým způsobem mafiánskou volbou: buď 250 000 dolarů a šance vyhrát, nebo 12 000 dolarů a dohoda.

Nahrávací společnosti trvají na tom, že jde o věc zákona a morálky. Nechme však zákon chvíli stranou a zamysleme se nad morálkou. Co je na podobné žalobě morálního? Co je čestného na obětních beráncích? RIAA je neobyčejně silná lobby. Prezident RIAA údajně ročně vydělává přes milion dolarů. Na druhou stranu umělci nejsou příliš dobře placení. Průměrný hudebník vydělává 45 900 dolarů ročně.[2] RIAA zná mnoho možností, jak ovlivňovat a usměrňovat politiku. Tak co je morálního na obrání studenta o peníze jen za to, že provozoval vyhledávač?[3]

Třiadvacátého června Jesse předal své úspory právníkům RIAA. Žaloba byla stažena. A tímto se kluk, který se kutilstvím dostal k žalobě o 15 milionů dolarů, stal aktivistou:

> *„[Předtím] jsem rozhodně nebyl aktivistou. Nikdy jsem nechtěl být aktivistou. ... [Ale] oni mě k tomu přiměli. Nikdy bych nic takového nečekal, ale myslím si, že to, co udělala RIAA, je úplně absurdní.“*

Jesseho rodiče se netají určitou hrdostí nad svým zdráhavým aktivistou. Jak mi řekl Jesseho otec: „[Jesse] se považuje za velmi konzervativního a já mám stejný názor. ... Není to žádný fanatik. ... Přijde mi podivné, že šli zrovna po něm. Ale on chce lidem ukázat, že vysílají špatné poselství. A chce to napravit.“

Kapitola čtvrtá: „Piráti“

Pokud „pirátství“ znamená využívání tvůrčího vlastnictví ostatních bez jejich svolení, tedy pokud platí „jestliže hodnota, pak nárok“, pak historie mediálního průmyslu je i historií pirátství. Všechna významná odvětví dnešních „velkých médií“ – film, hudba, rozhlas i kabelová televize – se zrodila z určitého druhu takto definovaného pirátství. Celý příběh je o tom, jak se piráti předchozí generace stávají běžnými členy společnosti generace následující. Až doteď.

Film

Hollywoodský filmový průmysl byl vybudován prchajícími piráty.[1] V raném dvacátém století se výtvarníci a režiséři stěhovali z východního pobřeží USA do Kalifornie částečně proto, aby unikli regulaci, kterou umožňovaly patenty vynálezci filmu Thomasi Edisonovi. Regulace byla uplatňována skrze trust Motion Pictures Patents Company (MPPC) a byla založena na tvůrčím vlastnictví (patentech) Thomase Edisona. Edison stvořil MPPC, aby uplatnil práva poskytovaná tímto tvůrčím vlastnictvím. MPPC to s regulací myslela opravdu vážně. Jak jeden komentátor vyprávěl část příběhu:

> *„Leden 1909 byl stanoven jako nejzazší termín k tomu, aby všechny společnosti splnily licenční podmínky. V únoru nelicencovaní psanci, označující se za nezávislé, protestovali proti trustu a pokračovali v činnosti, aniž by se podrobili Edisonovu monopolu. V létě 1909 bylo hnutí za nezávislost v plném proudu, producenti a majitelé kin používali ilegální vybavení a filmový materiál z dovozu k vytvoření svého vlastního nezákonného trhu.*
>
> *Protože země zažívala obrovský nárůst počtu biografů, Edisonova patentová společnost se rozhodla reagovat na hnutí nezávislých zformováním násilnické dceřiné společnosti známé jako General Film Company, zaměřené na bránění přístupu nelicencovaným nezávislým. General Film svými legendárními donucovacími postupy konfiskovala nelicencované vybavení, ukončovala dodávky zboží pro kina, která promítala nelicencované filmy, a efektivně monopolizovala distribuci pomocí akvizice všech filmových obchodů, kromě jediného, jenž patřil*

nezávislé společnosti Williama Foxe, který vzdoroval trustu dokonce i po tom, co byla jeho licence zrušena.“[2]

Napstery oněch dní - „nezávislí“ - byly společnosti jako Fox. A stejně jako dnes, i tenkrát stál proti nezávislým rázný odpor. „Natáčení byla přerušována krádežemi vybavení a často se stávaly ‚nehody‘ vedoucí ke ztrátě negativů, vybavení, budov a někdy i končetin či životů.“[3] To vedlo nezávislé k útěku z východního pobřeží. Kalifornie byla dostatečně daleko z Edisonova dosahu, takže tvůrci filmů tam mohli „krást“ jeho vynálezy bez obav ze zákona. A vůdci hollywoodských filmařů v čele s Foxem přesně tohle dělali.

Kalifornie samozřejmě rostla velmi rychle a efektivní vymahatelnost federálních zákonů se nakonec rozšířila i na západ. Patenty však zaručují svým majitelům opravdu „omezený“ monopol (v té době jen na sedmnáct let), takže než se objevilo dost federálních policistů, patenty vypršely. Zrodil se nový průmysl, částečně z krádeže Edisonova tvůrčího vlastnictví.

Nahrávky

Nahrávací průmysl vznikl z jiného druhu pirátství a k jeho pochopení je třeba znát více podrobností o právní regulaci hudby.

V době, kdy Edison a Henri Fourneaux vynalezli stroje pro reprodukci hudby (Edison fonograf, Fourneaux mechanický klavír), dával zákon skladatelům výlučné právo kontrolovat kopírování své hudby a její veřejnou produkci. Jinými slovy, kdybych chtěl v roce 1900 kopii hitu Phila Russela z roku 1899 „Happy Mose“, musel bych podle zákona zaplatit za kopii partitury a také za právo zahrát ji na veřejnosti.

Ale co kdybych si chtěl nahrát „Happy Mose“ pomocí Edisonova fonografu nebo Fourneauxova mechanického klavíru? Zde zákon tápal. Bylo jasné, že bych si musel koupit kopii partitury, podle které bych nahrával. A také bylo jasné, že bych musel zaplatit za jakoukoliv veřejnou produkci nahrávané písně. Ale nebylo už zcela jasné, zda budu muset platit za „veřejné vystoupení“, kdybych si píseň nahrál doma (ani Beatles nic nedlužíte, když si zpíváte nějaký jejich šlágr ve sprše), nebo kdybych píseň nahrál z paměti (kopie ve vaší hlavě nejsou, prozatím, regulované autorským zákonem). Tedy kdybych nazpíval píseň do záznamového zařízení v soukromí svého domu, nebylo by zcela jasné, jestli něco dlužím skladateli. A především nebylo jasné, zda někomu něco dlužím, pokud budu vytvářet kopie těchto záznamů. Vzhledem k mezeře v zákoně bych tedy mohl pirátsky kopírovat cizí písně, aniž bych musel cokoliv platit skladateli.

Skladatelé (a nakladatelé) nebyli z této příležitosti pro piráty příliš nadšení. Jak to komentoval senátor za Jižní Dakotu Alfred Kittredge:

> *„Představte si tu nespravedlivost celé věci. Skladatel napíše píseň nebo operu. Nakladatel draze koupí práva na její tisk a prodej. Pak přijdou fonografické společnosti a společnosti vyrábějící záznamové svitky do mechanických klavírů a klidně ukradnou duševní práci skladatele i vydavatele, aniž by braly ohled na [jejich] práva.“*[4]

Inovátoři, kteří vyvinuli technologie záznamu práce ostatních, byli „příživníky na dřině, práci, talentu a genialitě amerických skladatelů“[5] a „hudební nakladatelství“ byla tím, kdo byl „vydán na milost těmto pirátům.“[6] John Philip Sousa to řekl, jak přímo to jen jde: „Když vydělávají na mé práci, chci z toho podíl.“[7]

Tyto argumenty, stejně jako protiargumenty, jsou z dnešního pohledu povědomé. Inovátoři, kteří vyvinuli mechanický klavír, tvrdili, že „se dá snadno dokázat, že zavedení automatických hudebních přehrávačů nevzalo skladatelům nic, co by měli před jejich vznikem.“ Stroje naopak spíše zvýšily prodej partitur.[8] V každém případě obhájci technologie argumentovali, že povinností Kongresu je „zvážit nejprve zájem veřejnosti, kterou představovali a jíž sloužili.“ „Všechny řeči o ‚krádeži‘,“ napsal hlavní právní zástupce společnosti American Graphophone Company, „jsou obyčejné žvásty, protože neexistuje žádné jiné vlastnictví hudby, literatury nebo umělecké tvorby, krom toho, které je definované zákonem.“[9]

Zákon brzy rozhodl tuto bitvu ve prospěch skladatelů a nahrávajících umělců. Kongres novelizoval zákon, aby zajistil, že skladatelé budou placeni i za „mechanické reprodukce“ své hudby. Ale místo aby prostě udělil skladateli úplnou kontrolu nad nahráváním, dal Kongres nahrávajícím umělcům právo nahrávat hudbu za cenu jím stanovenou, pokud skladatel alespoň jednou svolil k jejímu nahrání. Toto je část autorského zákona, která umožňuje předělávky. Pokud skladatel povolí nahrání své písně, ostatní ji mohou také nahrávat, pokud skladateli zaplatí zákonem určený poplatek.

Americké právo to běžně nazývá „povinnou licencí“, ale zde tomu budu říkat „zákonná licence“. Zákonná licence je licence, jejíž podmínky jsou dané zákonem. Od novelizace autorského zákona Kongresem roku 1909 mohly náhrávací společnosti volně distribuovat kopie záznamů, pokud platily zákonem stanovené poplatky skladateli (nebo vlastníku autorských práv).

V autorských zákonech to představuje výjimku. Když John Grisham napíše román, pak ho vydavatel smí publikovat jen s Grishamovým svolením. Grisham na oplátku může za povolení chtít libovolnou sumu. Cenu za publikování Grishama tedy určuje Grisham a autorský zákon říká, že nemáte právo používat Grishamovu práci bez jeho svolení.

Jenže zákon regulující nahrávání povoluje nahrávajícím umělcům mnohem méně. A tedy vlastně podporuje nahrávací průmysl určitým druhem pirátství: dává nahrávajícím umělcům omezenější práva než ostatním tvůrcům. Beatles mají nad svou tvorbou menší kontrolu než Grisham. A ten, kdo z této

omezené kontroly těží, je nahrávací průmysl a veřejnost. Nahrávací průmysl dostává něco hodnotného za méně, než by jinak zaplatil; veřejnost dostává přístup k mnohem širší hudební tvorbě. Kongres otevřeně uvedl své důvody pro vytvoření tohoto práva. Obával se monopolní moci vlastníků práv a toho, že by tato moc mohla potlačovat další tvorbu.[10]

Přestože je dnes nahrávací průmysl k tomuto tématu velmi zdrženlivý, v minulosti významně podporoval zákonné licence pro nahrávky. Jak se píše ve zprávě parlamentního justičního výboru z roku 1967:

> *„[V]ýrobci nahrávek důrazně argumentovali, že povinný licenční systém musí zůstat zachován. Tvrdili, že nahrávací průmysl je půlmiliardový obchod velkého ekonomického významu ve Spojených státech i po celém světě; nahrávky jsou dnes hlavním prostředkem šíření hudby, což vytváří zvláštní problémy, neboť umělci potřebují přístup k hudebnímu materiálu bez překážek a za rovných podmínek. V historii, jak poukazují výrobci nahrávek, neexistovala před rokem 1909 žádná nahrávací práva, a až zákon z roku 1909 přijal povinné licence jako cílený antimonopolní nástroj při poskytování těchto práv. Argumentují, že výsledkem byla vlna hudebních nahrávek, což veřejnosti přineslo nižší ceny, lepší kvalitu a větší výběr.“*[11]

Omezení práv nahrávajících umělců, částečná krádež jejich tvorby, představuje přínos pro výrobce nahrávek a veřejnost.

Rozhlas

I rozhlas se zrodil z pirátství.

Když rozhlasová stanice vysílá nahrávky, představuje to „veřejnou produkci“ díla skladatele. Jak jsem již uvedl, zákon dává skladateli (nebo vlastníku autorských práv) výhradní právo na veřejnou produkci své práce. Rozhlasové stanice proto za tuto produkci dluží peníze skladateli.

Ale když rozhlasová stanice vysílá nahrávku, nejedná se jen o produkci kopie skladatelovy práce.[12] Rozhlasová stanice totiž vysílá i kopii práce nahrávajících umělců. Jedna věc je nechat v rádiu zahrát píseň „Happy Birthday“ zpívanou místním dětským sborem, a něco jiného je zahrát tu samou píseň zpívanou skupinou Rolling Stones nebo Lylem Lovettem. Nahrávající umělec přidává hodnotu skladbě vysílané rozhlasovou stanicí. A kdyby byl zákon jednotný, měly by rozhlasové stanice platit za práci nahrávajícím umělcům stejně jako skladatelům.

Jenže jednotný není. Podle amerického zákona regulujícího rozhlasové vysílání nemusí stanice nahrávajícím umělcům platit. Musí platit pouze skladateli. Takto dostává rozhlasová stanice kousek

něčeho za nic. Má možnost bezplatně vysílat práci nahrávajících umělců, i když musí platit skladateli za právo hrát jeho písně.

Tento rozdíl může být obrovský. Představte si, že složíte krátkou skladbu. Představte si, že je vaše první. Vlastníte výhradní právo schválit veřejnou produkci této skladby. Takže kdyby Madonna chtěla veřejně zpívat vaši píseň, bude muset získat vaše svolení.

Představte si, že vaši píseň zazpívá a moc se jí líbí. Rozhodne se tedy udělat její nahrávku a ta se stane jedním z největších hitů. Kdykoli bude rozhlasová stanice hrát vaši píseň, dostanete v souladu s americkým právem peníze. Ale Madonna nedostane nic, kromě nepřímého vlivu na prodej jejích CD. Veřejná produkce jejích nahrávek není „chráněna“ zákonem. Rozhlasové stanice tak mají možnost „pirátsky“ vysílat plody Madonniny práce, aniž by jí musely cokoliv platit.

Bezpochyby je možné namítnout, že je to pro nahrávající umělce stále výhodné. Celkově je reklama z odvysílaných nahrávek cennější než vysílací práva. Možná. Ale i tak zákon obvykle dává tvůrci právo volby. Když zákon rozhodne za umělce, dává tím rozhlasovým stanicím právo vzít si něco za nic.

Kabelová televize

Kabelová televize se také zrodila z určitého druhu pirátství.

Když podnikatelé v roce 1948 poprvé začali připojovat své okolí ke kabelové televizi, většina jich odmítala platit poskytovatelům vysílání za obsah, který přenášeli svým zákazníkům. Dokonce i když kabelové společnosti začaly prodávat přístup k televiznímu vysílání, odmítaly platit za to, co prodávaly. Kabelové společnosti tedy „napsterizovaly“ obsah patřící poskytovatelům vysílání, ale mnohem troufaleji než Napster. Napster si nic neúčtoval za obsah, jehož sdílení umožnil ostatním.

Poskytovatelé vysílání a majitelé autorských práv rychle napadli tuto krádež. Rosel Hyde, ředitel FCC, viděl v takovém postupu druh „nekalé a potenciálně škodlivé soutěže.“[13] Šíření dostupnosti kabelové televize mohlo být ve „veřejném zájmu“, ale jak se Douglas Anello, hlavní zástupce Národní asociace poskytovatelů vysílání (NAB), zeptal senátora Quentina Burdicka v průběhu slyšení: „Nařizuje vám veřejný zájem používat cizí majetek?“[14] Jak jiný poskytovatel vysílání poznamenal:

> *„Zvláštní na obchodu s kabelovou televizí je to, že je to jediný obchod, který znám, kde se za prodávaný produkt neplatí.“*[15]

Požadavek vlastníků autorských práv zněl opět velmi rozumně:

> *„Vše, co žádáme, je velmi jednoduchá věc: aby lidé, kteří teď jen tak berou náš majetek, za něj platili. Snažíme se zastavit pirátství a nemyslím si, že to lze označit mírněji. Myslím, že jsou i silnější slova, která by seděla lépe.“*[16]

Byli to „černí pasažéři“, jak řekl Charlton Heston, prezident Sdružení filmových herců (SAG), „kteří odpírali hercům odměnu.“[17]

V tomto sporu ale opět byla ještě jedna strana. Jak uvedl generální prokurátor Edwin Zimmerman:

> *„Dle našeho názoru nejde o to, zda jsou vaše autorská práva chráněna, ale o to, zda vlastníci autorských práv, kteří již dostali odměnu, kteří již mají monopol, by měli dostat možnost svůj monopol rozšířit. ... Otázkou je, jak velkou odměnu by měli dostat a jak daleko by jejich právo na odměnu mělo sahat.“*[18]

Vlastníci autorských práv dali kabelové společnosti k soudu. Nejvyšší soud dvakrát rozhodl, že kabelové společnosti vlastníkům autorských práv nic nedluží.

Kongresu trvalo téměř třicet let, než vyřešil spor, zda kabelové společnosti musí platit za obsah, který vysílaly „pirátsky“. Nakonec tento spor vyřešil stejně jako u přehrávačů a mechanického klavíru. Ano, kabelové společnosti musí platit za obsah, který vysílají, ale cena nebude určena vlastníky autorských práv. Cena bude určena zákonem, aby poskytovatelé vysílání nemohli zablokovat vznikající technologii kabelové televize. Kabelové společnosti tak zčásti postavily svá impéria na „pirátství“ hodnoty tvořené poskytovateli vysílání.

***

Všechny uvedené příběhy mají něco společného. Jestliže „pirátství“ znamená používání hodnoty cizího tvůrčího vlastnictví bez svolení tvůrce, jak je dnes stále častěji popisováno[19], pak každé průmyslové odvětví, na které se dnes přímo vztahuje autorský zákon, vzniklo a těží z nějaké formy pirátství. Film, nahrávky, rozhlas, kabelová televize ... Seznam je dlouhý a zdaleka ne úplný. Každá generace vítá piráty z generace předchozí. Každá generace. Až doteď.

Kapitola pátá: „Pirátství“

Pirátství autorsky chráněného obsahu existuje. Je ho spousta a má mnoho forem. Nejzávažnější je komerční pirátství, neoprávněné přisvojení cizího obsahu pro komerční využití. Navzdory mnoha argumentům předkládaným na jeho obhajobu je toto přisvojování špatné. Nikdo by ho neměl obhajovat a zákon by ho měl zastavit.

Vedle plagiátorského pirátství je tu ještě jeden druh „přisvojování“, které je mnohem více spjaté s Internetem. Toto přisvojování se mnohým zdá také špatné a často špatné je. Než ho ale označíme za pirátství, měli bychom lépe pochopit jeho podstatu. Škoda způsobená tímto přisvojování je totiž značně nejasná a zákon by měl tuto nejasnost vzít v úvahu, jak už to mnohokrát učinil v minulosti.

Pirátství I

Po celém světě, ale hlavně v Asii a východní Evropě, jsou podniky, které jen berou cizí autorsky chráněný materiál, kopírují ho a prodávají; vše bez svolení vlastníka autorských práv. Nahrávací průmysl odhaduje, že ročně přichází o 4,6 miliardy dolarů kvůli hmotnému pirátství[1] (to je světově zhruba každé třetí prodané CD). MPAA odhaduje, že ročně přichází po celém světě kvůli pirátství o 3 miliardy dolarů.

Tohle je prostě a jednoduše pirátství. Žádné argumenty v této knize, ani žádné argumenty, které většina lidí používá při diskuzi o tématu této knihy, by neměly zpochybnit tento jasný fakt: toto pirátství je špatné.

To ale neznamená, že by pro něj nešlo najít omluvy a ospravedlnění. Vzpomeňme si například, že během prvních sta let republiky Amerika nectila zahraniční autorská práva. Vznikli jsme v tomto smyslu jako národ pirátů. Důrazné trvání na tom, aby rozvojové země považovaly za špatné, co my jsme považovali za správné prvních sto let naší existence, by tedy mohlo vypadat pokrytecky.

Taková omluva není nijak přesvědčivá. Technicky vzato, naše zákony nezakazovaly přisvojování si zahraničních děl. Výslovně se omezovaly na americká díla. Američtí vydavatelé vydávající zahraniční díla bez svolení jejich autorů tedy neporušovali žádný zákon. Plagiátorské podniky v Asii ale naopak porušují asijské zákony. Asijské zákony chrání zahraniční autorská práva a tyto podniky svou činností

tyto zákony porušují. Pirátství, kterého se dopouštějí, tudíž není špatné jen morálně, ale i právně, a to nejen na mezinárodní, ale i na místní úrovni.

Pravda, tato pravidla byla vlastně těmto zemím vnucena. Žádná země nemůže být součástí globální ekonomiky a nechránit přitom mezinárodní autorská práva. Sice jsme vznikli jako národ pirátů, ale nedovolíme žádné zemi začínat podobně.

Pokud však má být země považována za samostatnou, její zákony jsou její zákony bez ohledu na původ. Mezinárodní právo, v rámci kterého tyto národy žijí, jim skýtá několik příležitostí k omezení rozsahu zákonů o duševním vlastnictví.[2] Podle mě by mělo více rozvojových zemí využít těchto příležitostí, ale pokud tak neučiní, jejich zákony by měly být respektovány. A podle zákonů oněch zemí je toto pirátství špatné.

Můžeme se také pokusit omluvit takovéto pirátství argumentem, že průmyslu nevzniká žádná škoda. Číňané, kteří si mohou koupit americká CD po 50 centech za kus, nepatří mezi ty, kdo by si je koupili za 15 dolarů. Nikdo tedy nepřichází o peníze, které by jinak získal.[3]

To je často pravda (přestože mám přátele, kteří si koupili tisíce pirátských DVD a kteří určitě mají dost peněz, aby mohli zaplatit za přisvojený obsah), a částečně to zmírňuje škody způsobené takovým počínáním. Extrémisté v takových debatách rádi říkají: „Určitě byste nešli do Barnes&Noble a nevzali si knihu z regálu bez zaplacení; proč by to s online hudbou mělo být jiné?“ (Barnes&Noble je velký americký knihkupecký řetězec – pozn. překl.) Rozdíl samozřejmě je, že když si vezmete knihu v Barnes&Noble, jedna kniha na prodej jim bude chybět. Oproti tomu, když si stáhnete nějakou MP3 ze sítě, žádné CD na prodej nechybí. Nehmotné pirátství se od hmotného liší.

Tento argument je stále velmi slabý. Nicméně i když je autorské právo velmi zvláštním druhem vlastnického práva, vlastnické právo to je. Jako všechna vlastnická práva, i autorská práva dávají vlastníkovi právo určit podmínky, jak bude obsah sdílen. Pokud vlastník autorských práv nechce prodat, nemusí. Existují ale výjimky: důležité zákonné licence, které se vztahují na chráněný obsah bez ohledu na přání vlastníka. Tyto licence dávají lidem právo „vzít si“ chráněný obsah bez ohledu na to, zda vlastník autorských práv chce prodat nebo ne. Ale tam, kde zákon nedává lidem právo vzít si obsah, je špatné tento obsah brát, přestože to nezpůsobí škodu. Jestliže máme vlastnický systém a tento systém je správně nastaven vzhledem k soudobým technologiím, pak je špatné přivlastnit si cizí majetek bez souhlasu vlastníka. Přesně to „majetek“ znamená.

Nakonec můžeme zkusit omluvit takovéto pirátství argumentem, že vlastně pomáhá vlastníkovi autorských práv. Když Číňané „ukradnou“ Windows, stávají se závislí na Microsoftu. Microsoft ztrácí hodnotu softwaru, který byl ukraden. Jenže získává uživatele zvyklé na prostředí Microsoftu. Jak bude země bohatnout, bude si stále více lidí software místo kradení kupovat. A protože tyto nákupy představují zisk, Microsoft na pirátství nakonec vydělá. Kdyby ale místo pirátských kopií Windows

Číňané používali svobodný operační systém GNU/Linux, který je dostupný zdarma, nebudou následně nakupovat od Microsoftu. Bez pirátství by tedy nakonec Microsoft tratil.

Tento argument je zčásti pravdivý. Návyková strategie funguje dobře. Mnoho firem ji používá. Některé díky ní prosperují. Například studenti práv získávají volný přístup do dvou největších právních databází. Oba provozovatelé doufají, že studenti si na jejich službu tak zvyknou, že budou využívat právě jejich databázi a ne tu od konkurence, až se stanou právníky (a budou muset platit tučné poplatky).

Přesto tento argument není moc přesvědčivý. Neobhajujeme alkoholika, který ukradne své první pivo, jen protože se tím zvýší šance, že si koupí další tři. Naopak obvykle necháváme firmy samotné rozhodovat, kdy je nejlepší své produkty nabízet zdarma. Pokud se Microsoft bojí konkurence ze strany GNU/Linuxu, může rozdávat svůj produkt stejně jako například Internet Explorer v boji s Netscapem. Vlastnické právo znamená dát majiteli právo říct, kdo bude mít přístup k čemu, alespoň obvykle to tak je. A pokud zákon správně vyváží práva vlastníka autorských práv s právem na přístup, pak je porušení zákona pořád špatné.

Tedy přestože rozumím směřování obhajoby komerčního pirátství a rozhodně chápu její motivaci, podle mě nakonec tyto snahy nic neřeší. Tento typ pirátství je hojně rozšířený a prostě špatný. Netransformuje ukradený obsah a nemění ani trh, na kterém soutěží. Jen dává přístup někomu, kdo by ho podle zákona mít neměl. Neděje se nic, co by zpochybňovalo samotný zákon. Tento druh pirátství je prostě špatný.

Ale jak naznačily příklady v předchozích čtyřech kapitolách, přestože je nějaké pirátství špatné, nemusí být veškeré „pirátství" špatné. Nebo aspoň ne všechno „pirátství" je špatné, pokud se tento výraz chápe ve významu, ve kterém se dnes stále častěji používá. Mnoho forem „pirátství" je užitečných a produktivních, vytvářejí nový obsah nebo nové způsoby podnikání. Naše a ani žádná jiná tradice nikdy nezakazovala veškeré „pirátství" v tomto smyslu.

To neznamená, že nevyvstávají nové otázky spojené s nejnovější pirátskou hrozbou: p2p sdílením. Znamená to, že než ho pošleme na šibenici za pirátství, musíme škodu způsobenou p2p sdílením lépe pochopit.

Neb (1) jako původní Hollywood, p2p sdílení prchá před přeregulovaným průmyslem a (2) podobně jako původní nahrávací průmysl prostě využívá nový způsob distribuce obsahu. Jenže (3) oproti kabelové televizi nikdo neprodává obsah sdílený na p2p službách.

Tyto rozdíly odlišují p2p sdílení od skutečného pirátství. Měly by nám pomoci nalézt způsob, jak ochránit umělce a zároveň umožnit přežití tohoto sdílení.

Pirátství II

Klíčem k „pirátství“, které se zákon snaží rozdrtit, je užití, které „okrádá autora o [jeho] zisk.“[4] Proto než se podíváme na to, jak moc by se měl zákon snažit p2p sdílení potlačit nebo autorům zajistit zisk jinak, musíme zjistit, jestli a jak velké způsobuje škody.

P2p sdílení se proslavilo díky Napsteru. Vynálezci jeho technologie však nepřišli s žádnou velkou technologickou inovací. Jako u každého velkého skoku v inovaci na Internetu (a pravděpodobně i mimo něj[5]), Shawn Fanning a jeho parta jen složili dohromady součásti, které byly vyvinuty samostatně.

Výsledkem byla spontánní řetězová reakce. Napster byl spuštěn v červenci 1999 a během prvních devíti měsíců přilákal přes 10 milionů uživatelů. Po osmnácti měsících už to bylo téměř 80 milionů.[6] Soudy sice brzy nařídily jeho vypnutí, ale na jeho místo nastoupily jiné služby. (Kazaa je v současnosti nejpopulárnější p2p služba. Může se pochlubit 100 miliony uživatelů.) Systémy těchto služeb mají odlišnou architekturu, ale nabízejí velmi podobnou funkci: každá umožňuje uživateli nabídnout obsah libovolnému počtu dalších uživatelů. Pomocí p2p systému můžete sdílet své oblíbené písničky s nejlepším přítelem, nebo třeba s dvaceti tisíci nejlepších přátel.

Podle mnoha odhadů si už technologie na sdílení souborů vyzkoušela velká část Američanů. Studie společnosti Ipsos-Insight ze září 2002 odhaduje, že 60 milionů Američanů někdy stahovalo hudbu, tj. 28 procent Američanů starších dvanácti let.[7] Průzkum od NPD Group citovaný v The New York Times odhaduje, že v květnu 2003 používalo výměnné sítě 43 milionů občanů.[8] Drtivá většina z nich nejsou děti. Ať už je skutečný počet jakýkoliv, na těchto sítích je „bráno“ obrovské množství obsahu. Jednoduchost a levnost výměnných sítí inspirovaly miliony lidí k tomu, aby si užívali hudby způsobem, který dříve neexistoval.

Část užívání porušuje autorská práva, další ne. A i u té části, která je technicky vzato porušením autorských práv, je výpočet skutečné škody způsobené majiteli autorských práv mnohem složitější, než se zdá. Podívejme se (trochu pečlivěji než se dívají polarizované hlasy v této debatě), jaké druhy sdílení výměnné sítě umožňují a jaké tím vznikají škody.

Uživatelé sdílí různé druhy obsahu. Můžeme je rozdělit do čtyř základních kategorií:

> A. Někteří používají výměnné sítě jako náhradu za nákup obsahu. Když například Madonna vydá nové CD, tito uživatelé si ho místo koupení prostě stáhnou. Mohli bychom se dohadovat, jestli by si ho všichni koupili i v případě, že by díky sdílení nebylo dostupné zdarma. Většina pravděpodobně ne, ale někteří určitě ano. To je cílová skupina kategorie A: uživatelé, kteří nekupují, protože stahují.

B. Někteří používají výměnné sítě ke zkušebnímu poslechu hudby před nákupem. Kamarád pošle kamarádovi MP3 od hudebníka, o kterém ještě neslyšel. Ten si pak koupí originální CD. Je to vlastně druh cílené reklamy, která má velkou šanci na úspěch. Pokud kamarád, který album doporučil, za neúspěšné doporučení nic nezíská, pak se dá očekávat, že doporučení vlastně budou pozitivní. Ve výsledku toto sdílení může zvýšit množství prodané hudby.

C. Spousta lidí používá výměnné sítě k získání chráněného obsahu, který se buď už neprodává, nebo by si ho nekoupili kvůli příliš vysokým pořizovacím nákladům. Takové použití výměnných sítí je pro mnohé nejvíce užitečné. Skladby, které byly součástí vašeho dětství, ale dávno zmizely z obchodů, se jakoby mávnutím kouzelného proutku znovu objevují na síti. (Jedna známá mi řekla, že když objevila Napster, strávila celý víkend vzpomínáním na staré písničky, protože byla ohromená množstvím a pestrostí dostupného obsahu.) Pro neprodávaný obsah je to technicky vzato pořád porušení autorských práv, ale protože vlastník práv už obsah neprodává, finanční škoda je nulová. Je to stejná škoda, jako kdybych prodal svojí sbírku vinylových nahrávek z 60. let místnímu sběrateli.

D. A konečně, mnozí používají výměnné sítě k získání obsahu, který buď není chráněn autorským zákonem, nebo je sdílen se svolením majitele autorských práv.

Jaký dávají tyto základní kategorie celkový výsledek?

Začněme jednoduchým, ale důležitým pozorováním. Z právního hlediska je jednoznačně legální pouze kategorie D. Z ekonomického hlediska je zase jednoznačně škodlivá jen kategorie A.[9] Kategorie B je sice nelegální, ale rozhodně prospěšná. Kategorie C je nelegální, nicméně je společnosti prospěšná (protože větší dostupnost hudby je dobrá) a zároveň neškodná pro umělce (protože dílo není dostupné jinou cestou). Odpovědět na otázku, jaké jsou celkové důsledky sdílení, je tedy mnohem těžší, než se zdá ze současných názorů kolem této otázky.

Jestli je sdílení ve výsledku škodlivé záleží především na tom, jak moc je škodlivá kategorie A. Stejně jako si kdysi Edison stěžoval na Hollywood, skladatelé na mechanický klavír, nahrávající umělci na rádia a poskytovatelé vysílání na kabelovou televizi, hudební průmysl si stěžuje, že kategorie A je „krádež“, která „devastuje“ průmysl.

Přestože čísla naznačují, že sdílení je škodlivé, vypočítat jak moc je o něco složitější. Nahrávací průmysl má už dlouho ve zvyku obviňovat technologie z každého poklesu prodejů. Dobrým příkladem je třeba historie kazet. Jak se píše ve studii od Cap Gemini Ernst & Young: „Místo využití této nové, populární technologie proti ní vydavatelství bojovala.“[10] Vydavatelství tvrdila, že každé album

nahrané na kazetu je neprodané album, a když v roce 1981 prodeje klesly o 11,4 procenta, prohlásili to za důkaz svých tvrzení. Technologie byla problémem a zákaz nebo regulace technologie byly řešením.

Jenže brzy poté, a ještě než Kongres stihl zavést regulaci, byla spuštěna MTV a hudební průmysl zažil rekordní obrat. „Nakonec," uzavírá Cap Gemini, „nebyla krize zaviněna kazetovými piráty, kteří nepřestali [kopírovat po vzniku MTV], ale do velké míry byla důsledkem stagnace v hudební inovaci u velkých vydavatelství."[11]

Jenže to, že se hudební průmysl mýlil v minulosti, ještě neznamená, že se mýlí i dnes. K určení skutečné hrozby, kterou p2p sdílení představuje pro hudební průmysl především, a pro společnost obecně, tedy alespoň pro tu společnost, jejímž dědictvím je tradice, která nám přinesla filmový průmysl, nahrávací průmysl, rádio, kabelovou televizi a videorekordéry, otázkou není pouze, je-li kategorie A škodlivá. Otázkou je i jak moc je škodlivá a naopak jak moc jsou ostatní kategorie prospěšné.

Pro začátek se zaměříme na souhrnnou škodu, z pohledu nahrávacího průmyslu jako celku, kterou výměnné sítě způsobují. „Souhrnnou škodu" průmyslu jako celku představuje množství, o které kategorie A převyšuje kategorii B. Kdyby nahrávací společnosti díky zkušebnímu poslechu prodaly více kopií, než ztrácí náhradou za nákup, pak by ve výsledku byly výměnné sítě pro hudební společnosti prospěšné. Neměly by tedy sebemenší důvod proti nim bojovat.

Mohlo by to tak být? Mohl by vlastně hudební průmysl jako celek na sdílení v současnosti vydělávat? Ač to zní zvláštně, data o prodejích CD naznačují, že by výsledek mohl být těsný.

V roce 2002 RIAA oznámila, že prodeje CD poklesly o 8,9 procenta, z 882 milionů na 803 miliony kusů, a příjmy poklesly o 6,7 procenta.[12] To odpovídá trendu posledních let. RIAA z toho obviňuje internetové pirátství, přestože by tento propad mohlo způsobit mnoho dalších příčin. SoundScan například oznámil více než dvacetiprocentní propad v počtu nově vydaných CD od roku 1999. To bezpochyby vysvětluje část poklesu prodejů. Rostoucí ceny by mohly stát aspoň za částí ztrát. „Mezi roky 1999 a 2001 vzrostla průměrná cena CD o 7,2 procenta, z 13,04 na 14,19 dolaru."[13] Konkurence ze strany ostatních médií by také mohla mít na svědomí část poklesu. Jak poznamenala Jane Blacková z BusinessWeek: „Soundtrack k filmu High Fidelity se prodával za 18,98 dolaru. Za 19,99 dolaru jste si mohli koupit celý film [na DVD]."[14]

Předpokládejme však, že má RIAA pravdu a že všechen pokles v prodejích CD je způsoben sdílením na Internetu. Tady je ale zádrhel. Ve stejném období, kdy RIAA odhadla prodej 803 milionů CD, odhadla i bezplatné stažení 2,1 miliardy CD. Tedy přestože bylo staženo 2,6krát více CD než prodáno, příjmy klesly jen o 6,7 procenta.

Děje se příliš mnoho věcí najednou, než aby se tato čísla dala jednoznačně vysvětlit, ale jeden závěr je nevyhnutelný: hudební průmysl se neustále ptá „Jaký je rozdíl mezi stažením skladby a krádeží CD?“, zatímco jejich vlastní čísla rozdíl ukazují. Když ukradnu CD, bude o jedno CD na prodej méně. Každá krádež znamená ztracený prodej. Jenže z čísel od RIAA zcela jasně vyplývá, že o stahování nic takového neplatí. Kdyby každé stažení znamenalo ztracený prodej, kdyby každé použití Kazaa „okrád[a]lo autora o [jeho] zisk“, pak by hudební průmysl loni utrpěl propad prodejů o 100 procent a ne o 7 procent. Když bylo bezplatně staženo 2,6krát více CD než prodáno, a přesto příjmy poklesly jen o 6,7 procenta, pak je mezi „stažením skladby a krádeží CD“ obrovský rozdíl.

To jsou škody, údajné a pravděpodobně nadsazené, ale, dejme tomu, že jsou skutečné. A co přínosy? Sdílení může nahrávacímu průmyslu způsobovat ztráty. Jaké hodnoty vedle těchto ztrát přináší?

Jedním z přínosů je sdílení kategorie C: zpřístupnění obsahu, který je sice stále technicky chráněn autorským zákonem, ale už není komerčně dostupný. To zdaleka není malá kategorie obsahu. Komerčně nedostupných skladeb jsou miliony.[15] A přestože je možné, že část z tohoto obsahu je nedostupná, protože jeho tvůrce si přeje, aby dostupná nebyla, převážná většina je nedostupná jen proto, že se vydavatel či distributor rozhodl, že pro firmu už není ekonomicky výhodné ho nabízet.

Ve skutečném světě (dávno před příchodem Internetu) měl trh pro tento problém jednoduché řešení: antikvariáty. V Americe jsou dnes tisíce antikvariátů.[16] Tyto obchody vykupují obsah od předchozích majitelů a dále ho prodávají. A podle amerických zákonů při nákupu a prodeji tohoto obsahu, přestože je stále chráněn autorským zákonem, majitelé autorských práv nedostanou ani halíř. Antikvariáty jsou obchodní společnosti, jejich majitelé vydělávají na prodávaném obsahu, ale podobně jako u kabelové televize před zavedením zákonných licencí nemusí majitelům autorských práv za prodávaný obsah nic platit.

Kategorie C je tedy velmi podobná antikvariátům. Samozřejmě se od nich i liší, protože ten, kdo obsah nabízí, na jeho zpřístupnění nevydělává peníze. Také se liší tím, že když ve skutečném světě prodám nahrávku, už ji mít nebudu, zatímco když ve virtuálním světě někdo nasdílí moji nahrávku Bernsteinovy skladby „Two Love Songs“ z roku 1949, budu ji mít dál. Tento rozdíl by byl ekonomicky důležitý, kdyby majitel jejích autorských práv nahrávku prodával souběžně s mým sdílením. Jenže teď mluvíme o kategorii obsahu, který aktuálně není komerčně dostupný. Internet ji pomocí skupinového sdílení zpřístupňuje, aniž by při tom konkuroval trhu.

Možná by bylo lepší, když všechno takto uvážíme, aby z výměny majitel autorských práv přece jen něco dostal. Ale to, že by to možná bylo lepší, ještě neznamená, že by se měly zavřít antikvariáty. Jinak řečeno, pokud by se podle vás mělo zastavit sdílení kategorie C, měly by se zavřít i antikvariáty?

Nakonec, což je možná nejdůležitější, výměnné sítě umožňují sdílení kategorie D, čili sdílení obsahu, které si přeje sám autor nebo k němuž vypršela autorská práva. Toto sdílení je jednoznačně přínosné

pro autory i pro společnost. Spisovatel sci-fi Cory Doctorow například ve stejný den vydal svůj první román *Down and Out in the Magic Kingdom* zdarma online i za poplatek v knihkupectvích. Myslel si (spolu se svým vydavatelem), že online distribuce bude výbornou reklamou pro „skutečnou" knihu. Lidé si část přečtou online, a pak se rozhodnou, jestli se jim kniha líbí. Když se jim bude líbit, budou mít větší motivaci si ji koupit. Knihy Coryho Doctorowa patří do kategorie D. Když výměnné sítě umožňují šíření jeho díla, je to dobré pro něj i pro společnost. (Vlastně velmi dobré, protože to je skvělá kniha!)

Podobné je to i u volných děl. Jejich sdílení prospívá společnosti a nijak neškodí autorům. Pokud snahy o vyřešení problému sdílení kategorie A ničí možnost sdílení kategorie D, pak kvůli ochraně obsahu z kategorie A ztrácíme něco důležitého.

Pointa je následující: Zatímco nahrávací průmysl pochopitelně říká: „Přišli jsme o tolik a tolik," musíme se také ptát: „Kolik společnost z p2p sdílení získala? Jaké jsou výhody? Jaký obsah by jinak nebyl dostupný?"

Oproti pirátství popsanému v první části této kapitoly, je velká část „pirátství" na výměnných sítích zcela legální a prospěšná. A jako pirátství popsané v kapitole 4, velká část tohoto pirátství je motivována novými možnostmi šíření obsahu vytvořenými změnou v distribuční technologii. Pak by v souladu s tradicí, která nám dala Hollywood, rádio, nahrávací průmysl a kabelovou televizi, otázka ohledně sdílení měla znít, jak co nejlépe zachovat jeho výhody a zároveň omezit (v největší možné míře) škody způsobené umělcům. Je to otázka rovnováhy. Zákon by měl tuto rovnováhu hledat, a k nalezení rovnováhy je třeba čas.

„Není to ale válka jen proti nelegálnímu sdílení? Není zaměřena jen na to, čemu říkáte kategorie A?"

Tak to může vypadat a v to bychom měli doufat. Jenže tak to bohužel není. Následky války údajně proti kategorii A jsou cítit daleko za hranicemi této kategorie. Je to zřejmé i ze samotné kauzy Napster. Když Napster u obvodního soudu uvedl, že vyvinul technologii na zablokování přenosu 99,4 procenta nahlášeného chráněného obsahu, obvodní soud odpověděl právnímu zástupci Napsteru, že 99,4 procenta nestačí. Napster musel dostat nelegální sdílení „až na nulu."[17]

Pokud 99,4 procenta nestačí, pak je to válka proti technologiím sdílení, ne proti porušování autorských práv. Nejde zajistit, aby se p2p technologie používaly ve 100 procentech případů jen v souladu se zákonem, stejně jako nejde zajistit, že se v souladu se zákonem používá 100 procent videorekordérů, 100 procent Xerox kopírek, nebo 100 procent všech zbraní. Nulová tolerance znamená nulové sdílení. Rozsudek soudu znamená, že společnost musí přijít o výhody p2p sdílení, včetně zcela legálních a přínosných použití, jen aby se zajistilo, že se pomocí p2p nebude porušovat autorský zákon.

Nulová tolerance nemá v naší historii obdoby. Nevytvořila dnešní mediální průmysl. V historii amerického zákona byl vždy proces vyvažování. Jak technologie měnily způsob distribuce obsahu, zákon se novým technologiím po čase přizpůsobil. Během přizpůsobování se zákon snažil zajistit oprávněné nároky tvůrců a zároveň chránit inovaci. Někdy tím tvůrci některá práva získali. Jindy zase ztratili.

Jak jsme viděli, když „mechanická reprodukce“ ohrožovala zájmy skladatelů, Kongres vyvážil práva skladatelů a zájmy nahrávacího průmyslu. Dal práva skladatelům, ale i nahrávajícím umělcům: skladatelé dostanou zaplaceno, ale částku určenou Kongresem. Jenže když rádio začalo vysílat skladby nahrávajících umělců a ti se obrátili na Kongres, že jejich „tvůrčí vlastnictví“ není respektováno (protože rozhlasové stanice nemusely platit za vysílanou tvorbu), Kongres jejich nároky odmítl. Nepřímý prospěch stačil.

Kabelová televize následovala po vzoru nahrávek. Když soudy odmítly nárok, že kabelové společnosti mají platit za přenášený obsah, Kongres reagoval přiznáním práva na kompenzaci pro poskytovatele vysílání, ale za cenu určenou zákonem. Zároveň dal kabelovým společnostem právo na obsah, pokud zaplatí zákonem stanovenou částku.

Tento kompromis, stejně jako kompromis v případě nahrávek a mechanických klavírů, sloužil dvěma důležitým účelům, dvěma hlavním účelům každé autorskoprávní legislativy. Za prvé, zákon zajistil inovátorům svobodu vymýšlet nové způsoby distribuce obsahu. Za druhé, zákon zajistil majitelům autorských práv, že dostanou zaplaceno za distribuovaný obsah. Jednou z obav bylo, že kdyby Kongres nařídil kabelovým společnostem platit majitelům autorských práv za obsah cokoliv si řeknou, pak majitelé autorských práv spolu s poskytovateli vysílání využijí svojí moci k omezování této nové technologie, kabelové televize. Jenže kdyby Kongres dovolil kabelovým společnostem používat obsah poskytovatelů vysílání bez placení, byla by to pro kabelovou televizi nespravedlivá podpora. Kongres tedy zvolil možnost, která zajistí kompenzaci, aniž by dávala minulosti (poskytovatelům vysílání) kontrolu nad budoucností (kabelovou televizí).

Ve stejném roce, kdy Kongres nastolil tuto rovnováhu, dva velcí producenti a distributoři filmového obsahu podali žalobu proti další technologii, videorekordéru (zkráceně VCR) Betamax, se kterým přišla Sony. Nárok společností Disney a Universal proti Sony byl celkem jednoduchý: Sony vyrobila přístroj, tvrdily společnosti, který umožnil konzumentům dopouštět se porušení autorských práv. Protože přístroj od Sony měl tlačítko „nahrát“, přístroj mohl být použit k nahrávání chráněných filmů a pořadů. Sony tedy mělo užitek z porušování autorských práv páchaného jeho zákazníky. Mělo by proto, tvrdily Disney a Universal, být za toto porušování autorských práv částečně zodpovědné.

Na nároku společností Disney a Universal přece jen něco bylo. Sony se vědomě rozhodla navrhnout přístroj tak, aby nahrávání televizních pořadů bylo velmi snadné. Mohla přístroj vyrobit tak, aby

blokoval nebo bránil jakémukoliv přímému nahrávání z televizního vysílání. Nebo případně mohla přístroj vyrobit tak, aby kopíroval, jen když bude ve vysílání speciální signál „nahrávání povoleno“. Bylo zřejmé, že u spousty pořadů by lidem nikdo nedal povolení kopírovat. Dokonce i kdyby o něj někdo požádal, u většiny pořadů by ho bez pochyby nedostal. A vzhledem k tomu mohla Sony systém navrhnout tak, aby minimalizoval příležitosti k porušování autorských práv. Jenže to neudělala a proto ji společnosti Disney a Universal chtěly učinit zodpovědnou za zvolenou architekturu.

Jack Valenti, prezident MPAA, se stal nejhlasitějším zastáncem filmařů. Říkal videorekordérům „tasemnice“. Varoval, že „až bude v zemi 20, 30, 40 milionů těchto videorekordérů, budeme napadeni miliony ‚tasemnic‘ užírajících to nejcennější, co majitel autorských práv má, jeho autorských práv.“[18] „Člověk nemusí být vyškolený v důmyslném marketingu a tvůrčím úsudku,“ řekl Kongresu, „aby pochopil devastaci následného trhu způsobenou stovkami milionů nahrávek, které nepříznivě ovlivní budoucnost tvůrčí komunity v této zemi. Je to prostě otázka základní ekonomie a obyčejného selského rozumu.“[19] Vskutku, jak později ukázaly průzkumy, 45 procent majitelů videorekordérů mělo sbírky deseti a více filmů[20], což podle pozdějšího rozhodnutí soudu nebylo „spravedlivé užití“. „Kdyby se majitelům videorekordérů umožnilo volně kopírovat pomocí výjimky z autorského zákona bez vytvoření mechanizmu na kompenzaci majitelů práv,“ vypověděl Valenti, by Kongres „vzal majitelům samu podstatu jejich vlastnictví: výhradní právo kontrolovat, kdo smí používat jejich díla, tedy, kdo je smí kopírovat a tím těžit z jejich reprodukce.“[21]

Trvalo osm let, než Nejvyšší soud tuto kauzu uzavřel. Mezitím Odvolací soud devátého obvodu, pod jehož jurisdikci spadá Hollywood (předsedající soudce Alex Kozinski, který u tohoto soudu zasedá, ho nazývá „Hollywoodský obvod“), vynesl rozsudek, že Sony bude zodpovědná za porušování autorských práv umožněné jejími videorekordéry. Podle rozsudku z Devátého obvodu byla tato dnes naprosto běžná technologie, kterou Valenti nazýval „Bostonský škrtič amerického filmového průmyslu“ (nebo ještě hůře, byl to japonský Bostonský škrtič amerického filmového průmyslu), nelegální technologií.[22]

Jenže Nejvyšší soud rozsudek z Devátého obvodu zrušil.

A v rozhodnutí o zrušení soud jasně popsal svůj názor na to, kdy a jestli vůbec by měl soud do podobných sporů zasahovat. Jak napsal:

> *„Platná nařízení spolu s historií podporují naši důslednou podřízenost Kongresu ve věcech významných technologických inovací, které mění trh autorsky chráněného materiálu. Kongres má ústavní autoritu a institucionální schopnost plně obsáhnout rozmanité změny soupeřících zájmů, které jsou nevyhnutelným důsledkem takových nových technologií.“*[23]

Kongres byl požádán o reakci na rozhodnutí Nejvyššího soudu. Jenže jako u žádosti nahrávajících umělců o radiovém vysílání, Kongres žádost ignoroval. Kongres byl přesvědčen, že americký film získal dost, bez ohledu na toto „braní“.

Když dáme tyto případy dohromady, vzorec je jasný:

PŘÍPAD	ČÍ HODNOTA BYLA UŽÍVÁNA „PIRÁTSKY“	REAKCE SOUDŮ	REAKCE KONGRESU
NAHRÁVKY	Skladatelé	Bez ochrany	Zákonná licence
RÁDIO	Nahrávající umělci	Nebylo řešeno	Bez reakce
KABELOVÁ TV	Poskytovatelé obsahu	Bez ochrany	Zákonná licence
VIDEO	Filmoví tvůrci	Bez ochrany	Bez reakce

V každé kauze v průběhu historie nová technologie změnila způsob distribuce obsahu.[24] V každé kauze v průběhu historie tato změna znamenala, že se někdo bez placení „vozil“ na cizí práci.

V žádné z těchto kauz ani soudy, ani Kongres bezplatnému vození se zcela nezabránily. V žádné z těchto kauz ani soudy, ani Kongres netrvaly na tom, že by zákon měl majitelům autorských práv zaručit plnou hodnotu vytvořenou jejich autorskými právy. V každé kauze si majitelé autorských práv stěžovali na „pirátství“. V každé kauze Kongres svým jednáním uznal určitou legitimitu v chování „pirátů“. V každé kauze Kongres umožnil nějaké nové technologii využívat obsah vytvořený dříve. Kongres navzájem vyvážil všechny zájmy.

Když se zamyslíte nad těmito příklady a nad ostatními příklady, které tvoří první čtyři kapitoly tohoto oddílu, tato rovnováha dává smysl. Byl Walt Disney pirát? Bylo by doujinshi lepší, kdyby tvůrci museli žádat o svolení? Měly by nástroje, které umožňují ostatním zachytit a šířit obrazy jako způsob pěstování nebo kritizování naší kultury, být raději regulované? Je opravdu správné, aby vás vytvoření vyhledávače vydalo napospas žalobě o 15 milionů dolarů? Bylo by lepší, kdyby byl Edison býval ovládl film? Měla by si každá kapela najmout právníka a získat svolení, když chce nahrát předělávku písně?

Mohli bychom na každou z těchto otázek odpovědět ano, ale naše tradice odpověděla ne. V naší tradici, jak uvedl Nejvyšší soud, autorský zákon „nikdy neudělil majiteli autorských práv úplnou kontrolu nad všemi možnými použitími jeho práce.“[25] Naopak, jednotlivá užití, která zákon reguluje, byla vymezena vyvážením přínosů z udělení výhradních práv proti škodám, která taková výhradní práva vytváří. A toto vyvážení se historicky provádělo, až když technologie vyzrála nebo když se zařadila po bok ostatních technologií zajišťujících distribuci obsahu.

Dnes bychom měli dělat to samé. Technologie Internetu se rychle mění. Způsob, jakým se lidé připojují k Internetu (kabelem či bezdrátově), se mění velmi rychle. Síť by se bezpochyby neměla stát nástrojem „okrádání“ umělců. Ale ani zákon by se neměl stát nástrojem k zabetonování jediného konkrétního způsobu placení umělců (nebo přesněji distributorů). Jak podrobně popíšu v poslední kapitole této knihy, měli bychom zajistit příjem umělcům a zároveň umožnit trhu zajistit nejefektivnější způsob propagace a distribuce obsahu. K tomu budou třeba změny zákona, přinejmenším dočasné. Tyto změny by měly být navrženy tak, aby vyvážily zákonnou ochranu se silným veřejným zájmem na pokračování inovace.

Tohle platí dvojnásob, když nová technologie přinese mnohem lepší způsob distribuce. A přesně to p2p udělalo. P2p technologie mohou dosahovat optimální účinnosti při přesunu obsahu skrze velmi různorodou síť. Ponechány volnému vývoji by mohly výrazně zvýšit efektivitu sítě. Přesto tyto „potenciální veřejné přínosy,“ píše John Schwartz v The New York Times, „by mohly být v P2P bojích opožděny.“[26]

***

Jenže když někdo začne mluvit o rovnováze, bojovníci za autorská práva vytáhnou jiný argument. „Všechny tyhle třesky plesky o rovnováze a motivech,“ říkají, „přehlíží důležitou věc.“ „Náš obsah,“ trvají na svém, „je naším majetkem. Proč bychom měli čekat, až Kongres ‚vyváží‘ naše vlastnická práva? Musíte snad čekat s voláním policie, když vám ukradnou auto? A proč by se měl Kongres vůbec zabývat výhodami této krádeže? Ptáme se snad zloděje aut, jestli měl pro krádež dobrý důvod, než ho zatkneme?“

„Je to náš majetek,“ trvají na svém bojovníci za autorská práva. „A měl by být chráněn stejně jako všechny ostatní druhy majetku.“

Část druhá: „Vlastnictví“

Bojovníci za autorská práva mají pravdu: tato práva jsou svým způsobem majetkem. Mohou být vlastněna a prodávána a zákon nabízí ochranu proti jejich krádeži. Majitel za ně sice může žádat cenu, jakou chce, přesto je jeho rozhodování ovlivněno tržní nabídkou a poptávkou.

Označovat však autorská práva termínem „majetek“ v běžném jazyce je poněkud zavádějící, protože vlastnictví autorských práv je podivným druhem vlastnictví. Skutečnost, že vlastním nějakou myšlenku nebo její vyjádření je velmi podivná. Je jasné, co beru, když vám vezmu piknikový stůl z vaší zahrádky. Beru předmět a když vám ho vezmu, už ho mít nebudete. Ale co beru, když si vezmu pouze váš nápad mít na zahradě piknikový stůl, třeba tak, že půjdu do obchodu, koupím si tam piknikový stůl a pak ho umístím do své zahrádky? Co je pak tou věcí, kterou si beru a kterou vy pak nemáte?

Nejde o to, nakolik je věcí piknikový stůl a nakolik je věcí myšlenka, i když i v tomto spočívá důležitý rozdíl. Jde o to, že v běžném případě (prakticky v každém případě krom několika málo výjimek) jsou myšlenky jednou vypuštěné do světa dále svobodné. Nic vám neubude, když napodobím váš styl oblékání, i když, pokud bych to dělal každý den, vypadal bych dost divně a to hlavně v případě, jestli jste žena. Místo toho, jak řekl Thomas Jefferson (a je to zvláště pravda o mém napodobování vašeho stylu oblékání):

> *„Kdo ode mne získá myšlenku, získá ji pro sebe bez toho, abych já o ni přišel; je to stejný případ, jako když si někdo ode mne zapálí svou svíčku – získá světlo, aniž by mě o nějaké připravil.“*[1]

Výjimkami tohoto volného použití jsou myšlenky a jejich vyjádření, na něž se vztahují patenty a copyrighty a několik dalších nástrojů právní ochrany, které ale nebudu rozebírat. Tady zákon říká, že nemůžete vzít moji myšlenku nebo její vyjádření bez mého svolení, čímž de facto vytváří z nehmotného statku formu vlastnictví.

Důležité přitom ale je, do jaké míry a v jaké podobě se to děje, čili podrobnosti. Chceme-li si o této problematice udělat dobrý obrázek, musíme zasadit toto „vlastnictví“ do správného kontextu.[2]

Udělám to stejně jako v předchozí části. Nabídnu vám čtyři příběhy, které nám pomohou dát myšlenku, že „copyrightovaný materiál je vlastnictvím“, do souvislostí. Odkud se tato myšlenka vzala? Jaké jsou její meze? Jak ve skutečnosti funguje? Na základě těchto příběhů si osvětlíme podstatu zmíněné teze a ukážeme si, že její důsledky se liší od těch, které nám předkládají obránci copyrightu.

Kapitola šestá: Zakladatelé

William Shakespeare napsal Romea a Julii v roce 1595. Poprvé byla tato hra publikována v roce 1597. Byla to jedenáctá významná hra, kterou napsal. Pokračoval až do roku 1613 a hry, které napsal, od té doby určovaly angloamerickou kulturu. Tak hluboce tato díla autora ze šestnáctého století prosákla do naší kultury, že často ani nepoznáme jejich zdroj. Jednou jsem slyšel, jak kdosi komentuje Kenneth Branaghovu adaptaci hry Jindřich V. slovy: „Líbilo se mi to, ale Shakespeare je plný klišé."

V roce 1774, téměř 180 let po napsání Romea a Julie, si většina lidí myslela, že „autorská práva" ke hře patří jednomu londýnskému vydavateli, Jacobu Tonsonovi.[1] Tonson byl nejvýznačnější z malé skupiny vydavatelů nazývané Conger[2], která ovládala prodej knih v Anglii v osmnáctém století. Vydavatelé sdružení v Congeru si nárokovali trvalé právo kontrolovat „kopie" knih, které získali od autorů. To znamenalo, že nikdo jiný nemohl publikovat kopie knih, k nimž vlastnili autorská práva. Cena klasiků tak byla držena vysoko a konkurence produkující lepší a levnější edice byla potlačena.

Dnes je pro každého, kdo se zabývá autorskými právy, něco záhadného na roce 1774. Známější rok v historii autorských práv je rok 1710. V tomto roce britský parlament schválil první zákon o „autorských právech". Zákon známý jako Statute of Anne stanovil pro všechny publikované práce výlučné autorské právo v trvání čtrnácti let, které bylo obnovitelné pouze jednou během autorova života. Ty práce, které byly publikované do roku 1710, dostaly jednorázový termín jednadvacet let.[3] Podle tohoto zákona by v roce 1731 mělo být dílo Romeo a Julie ve veřejném vlastnictví. Tak proč tedy vznikl problém s tím, že bylo v roce 1774 stále pod kontrolou Tonsona?

Důvodem bylo to, že se Angličané (a ani jiný národ) pořádně nedohodli, co vlastně „autorská práva" znamenají. V době, kdy Anglie uvedla Statue of Anne, nebyly žádné další zákonné regulace autorských práv. Poslední zákon, regulující vydavatele (Licencing Act z roku 1662), vypršel v roce 1695. Tento zákon dával vydavatelům monopol na publikování, čímž se zjednodušila kontrola vlády nad tím, co bylo vydáváno. Ale poté, co vypršel, neexistoval jiný platný zákon, který by říkal, že vydavatelé („tiskaři") mají exkluzivní právo tisknout knihy.

Neexistoval platný zákon, ale to neznamenalo, že by neexistoval žádný zákon. Angloamerická právní tradice nahlíží na problém jak ze strany zákonodárců, tak z pozice zvykového práva. Snaží se poznat pravidla, která by určila, jak se mají lidé zachovat. Výsledkem práce zákonodárců je „pozitivní právo"

(positive law). Slova soudců obsažená v rozhodnutích pak označujeme jako „common law“ (právo soudcovské). Common law vytváří prostředí, jakési společenské povědomí, proti němuž se staví legislativa. Legislativa obvykle může překonat tato rozhodnutí tato rozhodnutí pouze tehdy, když prosadí zákon, který je nahradí. A tak skutečná otázka po vypršení licence byla, zda common law chrání autorská práva nezávisle na jakékoli pozitivní právní úpravě.

Tato otázka byla důležitá hlavně pro nakladatele a „prodejce knih“, jak byli nazýváni, protože rostla konkurence ze strany zahraničních nakladatelů. Zejména Skotové zvyšovali množství publikací a vyváželi je do Anglie. Konkurence snižovala zisky sdružení Conger, které reagovalo požadavkem, aby parlament schválil zákon, který by jim navrátil výhradní kontrolu nad publikováním. Tento požadavek nakonec vedl k Statute of Anne.

Statute of Anne autorům či „vlastníkům“ knihy zaručoval exkluzivní právo tuto knihu tisknout. Důležité však bylo, že toto právo bylo časově omezené (což samozřejmě přivádělo vydavatele k nepříčetnosti). Po „vypršení“ autorského práva by tak dílo mělo být osvobozené od dalších nároků a mohlo by být publikované kýmkoliv. Alespoň tak to legislativa zamýšlela.

Zastavme se na moment nad otázkou, proč parlament omezil autorská práva. Neptám se, proč stanovil právě takový a takový limit. Ptám se, proč vůbec tato práva omezoval?

Vydavatelé a autoři, které vydavatelé reprezentovali, měli velmi silné tvrzení. Vezměme si za příklad Romea a Julii. Tato hra byla napsána Shakespearem. Byl to jeho génius, který ji přinesl světu. Neužil vlastnictví nikoho dalšího, když tuto hru psal (to je sice kontroverzní tvrzení, ale ponechme ho stranou), a vytvořením této hry nebránil jiným ve stejné činnosti. Tak proč zákon povolí někomu, kdo by šel právě kolem, aby si vzal Shakespearovu hru bez jeho svolení nebo svolení jeho pozůstalých? Jaký je důvod k tomu, aby bylo někomu jinému umožněno „ukrást“ Shakespearovu práci?

Odpověď se rozděluje na dvě části. Zaprvé, potřebujeme vědět něco o znění „autorského zákona“, které existovalo v době zákona Statue of Anne. Zadruhé, musíme vědět něco důležitého o „prodejcích knih“.

Nejprve k autorským právům. V posledních třech stoletích jsme používali koncept „autorských práv“ v širším významu. Ale v roce 1710 to nebyl koncept, ale velmi specifický zákon. Autorské právo bylo zrozeno jako přesný seznam omezení: zakazovalo jiným přetiskovat knihy. V roce 1710 bylo „autorské právo“ právem používat konkrétní stroj k množení konkrétního díla. Nepřikazovalo, jak může být dílo použito. Dnes obsahuje zákon rozsáhlý soupis omezení svobody jiných: zaručuje autorovi výlučné právo kopírovat, výlučné právo distribuovat, výlučné právo zveřejňovat atd.

Tak například, i když bylo „autorské právo“ na Shakespearova díla časově neomezené, mělo to podle původního významu být tak, že nikdo nemůže přetisknout Shakespearovu práci bez svolení jeho

pozůstalých. Neomezovalo způsob, jak může být dílo zveřejňováno, zda smí být překládáno nebo jestli bude povoleno Kennethu Branaghovi natočit podle něj film. „Autorské právo“ bylo pouze exkluzivní právo na tisk, nic víc, nic míň.

Ale i na takto omezené právo se Britové dívali skepticky. Měli dlouhou a nepříjemnou zkušenost s „exkluzivními právy“, zvláště s „exkluzivními právy“ propůjčenými vládnoucím rodem. Angličané bojovali v občanské válce z části i proti praktikám Koruny při přidělování monopolů, zvláště pro práce, které již existovaly. Král Jindřich VIII. udělil privilegium tisknout Bibli a hrací karty. Anglický parlament se začal bránit proti této libovůli. V roce 1656 vyšel zákon o monopolech, omezující výsadní postavení při patentování nových vynálezů. A později, v roce 1710, se chtěl parlament vypořádat s vznikajícím tiskařským monopolem.

Výlučné „právo kopírovat“ bylo tím pádem přirozeně viděno jako právo, které by mělo být omezeno. (Výrok „je to můj majetek a měl bych ho mít navždy“ zní sice přesvědčivě, ale zkuste ho upravit na „je to můj monopol a měl bych ho mít navždy.“) Stát měl chránit výhradní právo, ale jen tak dlouho, dokud to bylo výhodné pro společnost. Britové se báli možné újmy z vyslyšení zájmových skupin, a tak prosadili zákon, který je měl zastavit.

Zadruhé, k prodejcům knih. Autorská práva byla monopolem a to monopolem prodejců knih. Prodejce knih: to zní tak nějak všedně a neškodně. V Anglii sedmnáctého století ale tak neškodní nebyli. Členové sdružení Conger byli stále zřetelněji vnímáni jako monopolisté toho nejhoršího druhu, nástroj represí Koruny, která prodávala anglické svobody výměnou za zajištění monopolního zisku. Výpady proti těmto monopolistům byly tvrdé. Milton je popsal jako „staré patentáře a monopolisty v obchodě s knihami.“ Byli podle něj „lidmi, kteří se nenamáhali s řádnou profesí, ke které je třeba vzdělání.“[4]

Mnozí věřili, že mocí, kterou prodejci knih oplývali, bránili šíření vzdělanosti. Právě v době osvícenství, které si vysoko cenilo znalostí a erudice, to představovalo palčivý problém. Myšlenka, že vzdělání by mělo být všeobecně přístupné, byla heslem doby a tyto silné komerční zájmy se jí stavěly do cesty.

Pro vyvážení této síly parlament rozhodl o zvýšení konkurence mezi prodejci knih a nejjednodušší cestou, jak to udělat, bylo rozšířit množství cenných knih. Parlament proto omezil dobu trvání autorských práv, čímž se hodnotné knihy staly dostupnými pro kteréhokoliv nakladatele po uplynutí daného časového úseku. Nastavení tohoto období pro existující díla na pouhých jednadvacet let bylo kompromisem, jak se vypořádat s mocí prodejců knih. Omezení doby bylo nepřímým způsobem, jak zajistit konkurenci mezi nakladateli, a tak i rozvoj a šíření kultury.

Když ochrana v roce 1731 (1710+21) vypršela, byli prodejci knih velmi znepokojeni. Viděli následky větší konkurence a samozřejmě se jim nelíbily. Nejprve jednoduše Statute of Anne ignorovali a trvali

dál na neomezeném právu kontrolovat publikace. V roce 1735 a 1737 se pokusili přesvědčit parlament, aby prodloužil ochrannou lhůtu. Dvacet jedna let není dost, říkali, potřebujeme víc času.

Parlament jejich žádosti zamítl. Jak jeden pamfletář prohlásil slovy, která zní aktuálně i dnes:

> *„Nevidím žádný důvod pro posouvání termínu, který se znovu a znovu nebude dodržovat ve chvíli, kdy ten starý vyprší. Proto projde-li tento zákon, bude založen neomezený monopol, věc, která se zaslouženě hnusí pohledu zákona. Výsledkem bude ochromení obchodu, odklon od studia, žádné výhody pro autory, a tratit bude zejména veřejnost. A tohle všechno pouze pro zvýšení soukromého zisku prodejců knih.“*[5]

Když neuspěli v parlamentu, obrátili se nakladatelé na soudy. Jejich argument byl jednoduchý a přímý: zákon Statute of Anne poskytuje autorům ochranu skrze pozitivní zákon, ale tato ochrana nebyla určena jako náhrada common law, byla zamýšlena jako doplněk k němu. common law bylo špatné vzít tvůrčí „vlastnictví“ jiného člověka a použít ho bez jeho svolení. Zákon Statute of Anne, argumentovali prodejci knih, toto nezměnil. I když ochrana zákona Statute of Anne vypršela, neznamenalo to, že ochrana common law vypršela také. Podle něj měli právo zakázat publikaci knihy, přestože platnost zákona Statute of Anne o autorských právech už vypršela. Toto, tvrdili, byla jediná cesta jak ochránit autory.

Byl to chytrý argument a získal podporu i některých předních soudců. Byl zároveň odrazem nestydatosti. Jak poznamenal profesor práva Raymond Patterson: „Nakladatelé … se starali o autory asi tak jako statkář o svůj dobytek.“[6] Prodejce knih se za mák nestaral o práva autorů. Jeho starost byl zisk z monopolu, který práce autorů zaručovala.

Argument prodejců knih nebyl přijat bez boje. Hrdinou tohoto boje byl skotský prodejce knih jménem Alexandr Donaldson.[7]

Donaldson neměl s londýnským Congerem nic společného. Začal svou kariéru v Edinburghu v roce 1750. Zaměřoval se na levné přetisky „běžných prací, jejichž autorská práva vypršela,“ alespoň tedy podle zákona Statute of Anne.[8] Donaldsonovo nakladatelství prosperovalo a stalo se „jakýmsi útočištěm pro vzdělané Skoty.“ Profesor Mark Rose napsal: „Mezi nimi byl mladý James Boswell, který společně se svým přítelem Andrew Erskinem u Donaldsona publikoval sbírku moderních skotských básní.“[9]

Když se londýnští prodejci knih pokusili uzavřít Donaldsonův obchod ve Skotsku, odpověděl přesunutím svého obchodu do Londýna, kde prodával levné edice „nejpopulárnějších anglických knih, navzdory údajnému obecnému zákonu o knižním majetku.“[10] Jeho knihy srazily ceny knih od prodejců

Congeru o 30 až 50 procent. Využíval svého práva konkurovat na základě zákona Statue of Anne, protože pracím, které prodával, vypršelo ochranné období.

Londýnští prodejci knih rychle přednesli žádost o zamezení „pirátství“ jako bylo Donaldsonovo. Množství sporů proti „pirátům“ bylo úspěšných a nejvýznamnějším z nich bylo vítězství Millara nad Taylorem.

Millar byl prodejce knih, který si v roce 1729 pořídil práva na báseň „The Seasons“ od Jamese Thomsona. Millar splnil podmínky zákona Statue of Anne, a proto získal plnou zákonnou ochranu. Po tom, co autorská práva vypršela, Robert Taylor začal tisknout konkurenční vydání. Millar podal žalobu, v níž si nárokoval trvalé právo dle common law.[11]

Jeden z největších soudců v anglické historii, Lord Mansfield, dal zapravdu prodejcům knih, nad čímž dnešní právníci kroutí hlavou. Ať už dával zákon Statue of Anne prodejcům jakoukoliv ochranu, nepotlačil, podle jeho názoru, práva podle common law. Otázka byla, zda common law ochrání autory proti následným „pirátům“. Mansfieldova odpověď byla ano: common law může zabránit Taylorovi v přetisku Thomsonovy poezie bez Millarova svoleni. Toto pravidlo dávalo prodejcům knih neomezenou kontrolu nad publikací jakékoliv knihy, která by jim byla postoupena.

Z hlediska abstraktní spravedlnosti (uvažujeme-li spravedlnost jako deduktivní rozvedení prvotních principů) by Mansfieldův závěr mohl dávat smysl. Ale to, co ignoroval, byl větší problém, se kterým se parlament potýkal už v roce 1710, a to sice jak nejlépe omezit sílu monopolu prodejců knih. Strategií parlamentu bylo nabídnout dostatečně dlouhou ochranu dílům existujícím v roce 1710, tak, aby byl zajištěn smír s nakladateli, ale zároveň musela být ochrana dostatečně krátká, aby umožnila konkurenci v oblasti kultury v mezích rozumného časového období. Parlament věřil, že jednadvacet let je postačující období, v jehož průběhu Británie vyroste z omezované kultury, po které bažila Koruna, do svobodné kultury, kterou jí zanechali předci.

Boj o nastavení omezení zákona Statute of Anne ještě nebyl u konce, když se do něj zapojil Donaldson.

Millar zemřel brzy po svém vítězství, takže v jeho případu nedošlo k odvolání. Jeho pozůstalí prodali Thomsonovu poezii syndikátu tiskáren, ve kterém se nacházel i Thomas Beckett.[12] Donaldson pak vydal Thomsonovy práce, aniž by se komu dovolil. Beckett na základě rozhodnutí v Millarově případu získal proti Donaldsonovi soudní zákaz. Donaldson se v případu odvolal do Sněmovny lordů, která fungovala asi jako náš nejvyšší soud. V únoru roku 1774 měl tento orgán možnost vyložit smysl omezení vydaných parlamentem před šedesáti lety.

Případ Donaldson versus Beckett přitáhl tak velkou pozornost jako málokterý jiný soudní spor v Británii. Donaldsonovi právníci tvrdili, že zákon Statute of Anne ruší jakákoliv práva, která by mohla

pocházet z common law. Statute of Anne představoval jedinou zákonnou ochranu pro exkluzivní kontrolu vydávání. Čili po tom, co období specifikované v zákoně Statute of Anne vypršelo, argumentovali právníci, byla díla chráněná tímto zákonem bez další ochrany.

Sněmovna byla tehdy podivnou institucí. Otázky práva byly prezentovány a hlasování proběhlo nejprve mezi „lordy soudci", členy zvláštní skupinky, která fungovala velmi podobně jako soudci našeho Nejvyššího soudu. Po jejich hlasování proběhlo všeobecné hlasování sněmovny.

Zprávy o hlasování „lordů soudců" jsou smíšené. Některé tvrdí, že to vypadá jako by vyhrál neomezený copyright. Ale je jasné, jak volila sněmovna jako celek: s převahou dva ku jednomu (22 k 11) tuto myšlenku odmítla. Ať už si common law každý vykládal jakkoliv, teď byla autorská práva chráněna jen po omezenou dobu, po které dílo přešlo do veřejného vlastnictví.

„Veřejné vlastnictví". V době případu Donaldson versus Beckett nebyl v Anglii zcela jasný význam tohoto spojení. Před rokem 1774 se objevil silný argument o tom, že vlastnická práva byla neomezená. Po roce 1774 se zrodilo veřejné vlastnictví. Poprvé v angloamerické historii vypršela zákonná ochrana tvůrčí práce a největší díla v anglické historii, včetně těch od Shakespeara, Bacona, Miltona, Johnsona a Bunyana, byla zbavena právních omezení.

Je pro nás těžké si to představit, ale toto rozhodnutí Sněmovny lordů způsobilo mimořádnou veřejnou a politickou odezvu. Ve Skotsku, kde pracovala většina „pirátských nakladatelů", slavili lidé toto rozhodnutí v ulicích. Jak napsal list Edinburgh Advertiser: „Žádná jiná kauza neupoutala tak velkou pozornost veřejnosti a ani ve Sněmovně lordů se nerozhodovalo o jiné kauze, která by byla v zájmu tolika lidí." „Velká oslava v Edinburghu při příležitosti vítězství nad knižním majetkem: vatry a záře."[13]

V Londýně, alespoň ze strany nakladatelů, byla reakce stejně tak silná, ale opačná. List Morning Chronicle napsal:

> *„Podle tohoto rozhodnutí ... téměř 200 000 liber stálo to, co bylo poctivě koupeno při veřejném prodeji a co ještě včera bylo majetkem – dnes to nemá hodnotu. Londýnští a westminsterští prodejci knih (mnozí z nich prodali svá dědictví a domy, aby nakoupili autorská práva) jsou na mizině; ti, kteří po mnoha letech práce, kterou živili své rodiny, získali dostatečné prostředky, jsou dnes bez jediného šilinku, který by odkázali svým nástupcům."*[14]

„Na mizině" je trochu přehnané. Ale už není přehnané tvrdit, že tato změna byla pronikavá. Rozhodnutí Sněmovny lordů znamenalo, že prodejci knih už dále nemohli kontrolovat, jak bude kultura v Anglii dále růst a rozvíjet se. Kultura v Anglii byla tímto osvobozena. Ne v tom smyslu, že autorská práva nebudou vůbec respektována, protože prodejci knih měli stále zákonem stanovené

období ochrany. Ani v tom smyslu ne, že knihy mohou být odcizeny, protože i po uplynutí ochranné lhůty si člověk knihu musel tak jako tak od někoho koupit. Ale osvobozena ve smyslu, že kultura a její růst už nebude kontrolován malou skupinou nakladatelů. Jako každý svobodný trh, i trh svobodné kultury by měl růst tak, jak si zákazníci a prodejci zvolí. Anglická kultura bude produkovat tolik, kolik si angličtí čtenáři určí, ať už výběrem knih, které koupí a napíší, či výběrem myšlenek, které budou opakovány a s kterými se lidé ztotožní. V každém případě to bude v konkurenčním prostředí a nikoli v prostředí, v němž podobu kultury a přístup k ní určuje několik privilegovaných navzdory přání většiny.

To bylo pravidlo ve světě, kde je parlament proti vytváření monopolů a odolný vůči žádostem o ochranu ze strany nakladatelů. Ve světě, kde je parlament poddajný, bude svobodná kultura dozajista méně chráněná.

Kapitola sedmá: Strážci obsahu

Jon Else je filmař. Je známý především svými dokumentárními filmy a své umění úspěšně šíří. Je také učitel a já mu jako kolega učitel závidím oddanost a obdiv jeho studentů. (Náhodou jsem dva z nich potkal na jednom večírku. Byl pro ně bůh.)

Kdysi jsem se podílel na jednom jeho dokumentu. O přestávce mi vyprávěl příběh o svobodě, s níž se dnes v Americe vytváří filmy.

V roce 1990 natáčel Else dokument o Wagnerově operním cyklu Prsten Nibelungův. Zaměřil se na kulisáky v Sanfranciské opeře. Kulisáci jsou obzvláště komický a pestrý prvek operního světa. Během představení lenoší pod jevištěm v místnosti pro personál nebo na plošině s osvětlovací technikou. Vytváří tím skvělý kontrast ke hře na jevišti.

Během jednoho představení je Else natáčel, jak hrají dámu. V rohu místnosti byla televize. Zatímco kulisáci hráli dámu a orchestr Wagnera, v televizi běželi Simpsonovi. Else usoudil, že kousek kresleného seriálu na pozadí pomohl zachytit zvláštnost celé scény.

Po letech, když konečně získal prostředky na dokončení filmu, pokusil se ještě vyřešit právní záležitosti kolem těch několika sekund Simpsonových. Samozřejmě i těch pár sekund je chráněno autorským zákonem a v takovém případě je třeba svolení vlastníků autorských práv, pokud nejde o „spravedlivé užití“ či jinou výjimku.

Else zavolal do kanceláře Matta Groeninga, tvůrce Simpsonových, aby získal jeho svolení. Groening záběr schválil. Šlo o čtyři a půl sekundy filmu na malinké obrazovce televize v rohu místnosti. Čemu by to mohlo vadit? Groening byl spokojen, ale řekl Elsemu, aby se spojil se společností Gracie Films, která program produkuje.

V Gracie Films s tím také neměli problém, ale stejně jako Groening chtěli být opatrní. A tak Elsemu řekli, aby kontaktoval Fox, jejich mateřskou společnost. Else jim zavolal a pověděl jim o klipu v rohu místnosti. Dodal, že Matt Groening k tomu již dal svolení. Jen si u nich povolení potvrzoval.

„A pak,“ řekl mi Else, „se staly dvě věci. Napřed jsme zjistili, ... že Matt Groening své dílo nevlastní, nebo si to alespoň někdo [z Foxu] myslel.“ A zadruhé, Fox „po nás chtěl deset tisíc dolarů jako

licenční poplatek za to, že použijeme čtyři a půl sekundy ... Simpsonových, kteří pouhou náhodou běželi v rohu záběru."

Else byl přesvědčen, že je to omyl. Podařilo se mu dostat až k někomu, koho považoval za viceprezidentku pro licenční záležitosti, Rebecce Herrerové. Vysvětlil jí, že „musí jít o nějaké nedorozumění ... My žádáme o sazbu pro vzdělávací pořady." Herrerová řekla Elsemu, že jde o sazbu pro vzdělávací pořady. Den dva na to Else znovu zavolal, aby si potvrdil, co mu bylo řečeno.

„Chtěl jsem se ujistit, že jsem vše správně pochopil," řekl mi. „Ano, pochopil jste to správně," odpověděla Herrerová. Použití klipu Simpsonových v rohu záběru dokumentu o Wagnerově operním cyklu Prsten Nibelungův by stálo 10 000 dolarů. A pak dodala něco, co Elseho zaskočilo: „A jestli mě budete citovat, předám to našim právníkům." Později mu její asistent řekl: „Je jim to jedno, chtějí jen peníze."

Else na nákup práv k přehrávání krátkého klipu z televize v Sanfranciské opeře neměl peníze. Něco takového přesahovalo rozpočet tvůrce dokumentárních filmů. Na poslední chvíli před uvedením filmu Else digitálně zaměnil Simpsonovi klipem ze svého snímku The Day After Trinity, na kterém dělal o deset let dříve.

***

Bezpochyby někdo autorská práva k Simpsonovým vlastní, ať už Matt Groening nebo Fox. Tato autorská práva jsou jejich majetkem. Použití takto autorsky chráněného materiálu někdy vyžaduje souhlas vlastníka autorských práv. Pokud by Else chtěl použít Simpsonovi zákonem omezeným způsobem, pak by musel získat svolení vlastníka autorských práv ještě před použitím díla. A na volném trhu je to právě vlastník autorských práv, kdo určuje cenu za jakékoliv užití, jehož regulaci mu zákon umožňuje.

Například „veřejná produkce" je druh užití seriálu Simpsonovi regulovaný vlastníkem autorských práv. Pokud si ze seriálu vyberete oblíbené díly, pronajmete kino a budete vybírat vstupné na představení „To nejlepší ze Simpsonových", pak potřebujete souhlas vlastníka autorských práv. A ten si (z mého pohledu plným právem) může účtovat cokoliv, třeba deset dolarů nebo milion. Je to jeho právo dané zákonem.

Když si však vyslechnou příběh o Jonu Elsem a Foxu právníci, jako první je napadne „spravedlivé užití".[1] Elseho sotva 4,5 sekundy nepřímého záběru z epizody Simpsonových je jednoznačně „spravedlivé užití" a nepotřebuje ničí souhlas.

Zeptal jsem se ho, proč se nespoléhal na „spravedlivé užití". Zde je jeho odpověď:

> *„Fiasko se Simpsonovými pro mě byla velká lekce o propastném rozdílu mezi tím, co právníci v nějakém abstraktním smyslu považují za bezvýznamné, a tím, co ve skutečnosti představuje závažný problém pro nás, kteří se snažíme dělat a vysílat dokumentární pořady. Nikdy jsem nepochyboval, že v čistě právním smyslu je to „jednoznačně spravedlivé užití“. Ale nemohl jsem na tento koncept nijak spoléhat, protože:*
>
> *1. Než jdou naše filmy do vysílání, televizní společnosti vyžadují uzavření pojištění profesní odpovědnosti. Pojišťováci chtějí podrobný „soupis scén“ s výčtem zdrojů a licenčních záležitostí každého záběru ve filmu. Neradi vidí „spravedlivé užití“ a pokus o jeho uplatnění může celý průběh vyřizování žádosti zastavit.*
>
> *2. Asi jsem vůbec neměl Matta Groeninga žádat o svolení. Jenže jsem věděl (aspoň podle toho, co se povídá), že Fox v minulosti hledal a zakazoval využívání Simpsonových bez licence, podobně jako George Lucas vyvolával rozruch žalobami za využívání Hvězdných válek. Proto jsem se rozhodl hrát podle pravidel v domnění, že nám tu licenci na 4 sekundy Simpsonových dají zadarmo nebo lacino. Jako producent dokumentárních filmů pracující do úmoru za pár šupů je hrozba právního sporu poslední věc, kterou bych chtěl riskovat, i kdyby ten spor byl předem vyhraný nebo šlo o princip.*
>
> *3. Vlastně jsem mluvil s jedním vaším kolegou ze Stanfordské univerzity ... a ten potvrdil, že šlo o „spravedlivé užití“. Také mi potvrdil, že Fox „by vás připravil o místo a vysoudil z vás i spodky,“ bez ohledu na podstatu věci. Řekl jasně, že by nakonec šlo jen o to, kdo má víc právníků a větší peněženku.*
>
> *4. Záležitosti „spravedlivého užití“ se obvykle řeší až na konci projektu, kdy nás tlačí termín uzávěrky a jsme bez peněz.“*

Teoreticky vzato nepotřebujete pro „spravedlivé užití“ ničí souhlas. Teorie podporuje svobodnou kulturu a chrání před kulturou povolení. Ale v praxi funguje „spravedlivé užití“ podstatně jinak. Nejasné hranice zákona spolu s obrovskými pohledávkami při jejich překročení znamenají, že „spravedlivé užití“ je pro mnoho různých tvůrců jen krásnou představou. Právo má správný cíl, praxe však tento cíl zmařila.

Tato praxe ukazuje, kam až dospěl autorský zákon od svých počátků v osmnáctém století. Vznikl jako štít na ochranu příjmů vydavatelů proti nekalé soutěži pirátů. Stal se z něj však meč, který brání jakémukoliv užití, ať už je tvůrčí nebo ne.

Kapitola osmá: Transformátoři

V roce 1993 pracoval Alex Alben jako právník u Starwave Inc. Starwave byla inovativní společnost založená spoluzakladatelem Microsoftu Paulem Allenem pro rozvoj digitální zábavy. Dlouho předtím, než se Internet stal populárním, začal Starwave investovat do nových technologií zprostředkovávajících zábavu v předzvěsti potenciálu sítí.

Alben měl na nových technologiích zvláštní zájem. Zaujal ho vznikající trh technologie CD-ROM. Ne snad kvůli distribuci filmů, ale kvůli možnosti dělat s filmem věci, které by jinak byly velmi obtížné. V roce 1993 spustil iniciativu na vývoj produktu na tvorbu dokumentů o díle jednotlivých herců. Prvním vybraným hercem byl Clint Eastwood. Cílem bylo představit celé Eastwoodovo dílo s klipy z jeho filmů a rozhovory s lidmi důležitými pro jeho kariéru.

Do té doby Eastwood natočil přes padesát filmů, jako herec i režisér. Alben začal sérií rozhovorů s Eastwoodem, kde se ho ptal na jeho kariéru. Protože tyto rozhovory produkoval Starwave, mohli je přidat na CD.

Na zajímavé dílo to ale nestačilo, takže Starwave chtěl přidat obsah z Eastwoodových filmů: plakáty, scénáře a další materiál. Eastwood strávil většinu své kariéry u Warner Brothers, a tak bylo poměrně jednoduché získat k těmto materiálům povolení.

Dál se Alben a jeho tým rozhodli přidat i samotné filmové klipy. „Naším cílem bylo mít klip z každého Eastwoodova filmu," řekl mi Alben. A tady vznikl problém. „Nikdo to nikdy předtím nezkusil," vysvětloval Alben. „Nikdo to nikdy nezkusil udělat v rámci uměleckého pohledu na kariéru herce."

Alben tento nápad představil Michaelu Sladeovi, výkonnému řediteli Starwave. Slade se zeptal: „No a co pro to budeme potřebovat?"

Alben odpověděl: „Budeme muset získat práva od každého, kdo se v těch filmech objevil, k hudbě a ke všemu ostatnímu, co budeme chtít v těch filmových klipech použít." Slade řekl: „Skvělé! Pusťte se do toho."[1]

Problém byl, že ani Alben, ani Slade neměli tušení, co bude získávání práv obnášet. Každý herec z každého filmu mohl žádat o poplatek za použití daného filmu. Jenže CD-ROMy nebyly uvedeny v jejich smlouvách, takže nikdo nevěděl, co by měli ve Starwave vlastně udělat.

Zeptal jsem se Albena, jak se s problémem vypořádal. S očividnou pýchou na svou vynalézavost, která skrývala zřejmou podivnost příběhu, mi Alben převyprávěl, co udělali:

> *„Mechanicky jsme vyhledali filmové klipy. Udělali jsme pár uměleckých rozhodnutí, jaké klipy použít. Samozřejmě jsme chtěli klip „Make My Day“ z filmu Drsný Harry. Ale pak potřebujete sehnat chlápka, který se na zemi kroutil pod namířenou zbraní, a potřebujete získat jeho souhlas. A pak se musíte rozhodnout, kolik mu zaplatíte.*
>
> *Rozhodli jsme se, že by bylo fér nabídnout jim za právo použít záběr plat komparzisty. Mluvíme tady o méně než minutovém klipu, ale sazba za použití toho záběru na CD-ROM v té době byla kolem 600 dolarů.*
>
> *Také jsme museli ty lidi identifikovat. Některé bylo těžké identifikovat, protože v Eastwoodových filmech nepoznáte, kdo je ten chlapík proskakující sklem: je to herec nebo kaskadér? A pak jsme sestavili tým, mého asistenta a par dalších, a začali jsme obvolávat jednotlivé lidi.“*

Někteří herci rádi pomohli, například Donald Sutherland sám ověřoval, že jsou práva vypořádána. Jiní byli ohromeni svým štěstím. Alben se ptal: „Můžu vám zaplatit 600 dolarů, nebo pokud jste byl ve dvou filmech 1 200 dolarů?“ A oni odpovídali: „Myslíte to vážně? Jasně, rád si vezmu 1 200 dolarů.“ Někdy to samozřejmě bylo trochu těžší (zejména s některými exmanželkami). Ale nakonec Alben se svým týmem získali práva pro svůj dokumentární CD-ROM o Eastwoodově kariéře.

Bylo o rok později „a stejně jsme si nebyli jistí, že máme všechna potřebná práva.“

Alben je na svou práci pyšný. Byl to první projekt svého druhu a jediný jemu známý, kde se tým pustil do takto obrovského úkolu pro vydání dokumentu.

> *„Každý si myslel, že to bude příliš obtížné. Každý jenom rozhodil ruce a řekl: ‚Ale božínku, film, to je tolik autorských práv, je tam hudba, je tam scénář, je tam režisér, jsou tam herci.‘ Ale my jsme to prostě roztřídili. Rozebrali jsme to na části a řekli: ‚Fajn, je tam tolik herců, tolik režisérů,...tolik hudebníků.‘ Šli jsme na to hodně systematicky a získali všechna práva.“*

A samotný produkt byl bezpochyby výjimečný. Eastwood si ho zamiloval a prodával se velmi dobře.

Jenže já jsem popíchl Albena tím, že se mi zdá divné, aby shánění práv zabralo celý rok. Alben bezpochyby pracoval efektivně, ale jak říká slavný Peter Drucker: „Není nic zbytečnějšího, než dělat efektivně něco, co by se dělat vůbec nemuselo."[2] Dává to smysl, zeptal jsem se Albena, že se takto musí dělat nové dílo?

Jak sám uznal, „málokdo má čas, zdroje a vůli něco takového udělat," a proto takových děl vznikne velmi málo. Dává to smysl, zeptal jsem se, vzhledem k tomu, jaká práva si všichni původně mysleli, že dávají, abyste museli získávat práva i pro takové klipy?

> *„Ne. Když herec nebo herečka zahraje ve filmu, dostane za to velmi dobře zaplaceno. ... A když se později třicet sekund nějaké scény použije v novém díle, řekněme v dokumentu o něčí kariéře, nemyslím si, že ten člověk ... by za to měl dostat zaplaceno ještě jednou."*

Můžeme ptát, jetli by umělec měl dostat odměnu právě takhle komplikovanou cestou. Mělo by smysl, zeptal jsem se, kdyby existovala nějaká zákonná licence, kterou by člověk zaplatil a mohl volně používat klipy k tvorbě podobných odvozených děl? Vážně dává smysl, aby navazující tvůrci museli vystopovat každého umělce, herce, režiséra a hudebníka a od každého získat souhlas zvlášť? Nevznikalo by mnohem víc děl, kdyby se právní administrativa tvorby zjednodušila?

> *„Rozhodně ano. Myslím si, že kdyby existoval nějaký spravedlivý licenční systém, kde byste nebyl obětí vydírání ani bývalých manželek, viděl byste víc podobných děl, protože sestavení dokumentu o něčí kariéře doplněného o spoustu materiálu by nebylo tak úmorné. Jako producent byste pak pracoval s cenou X dolarů zaplacených za předvedený výkon. Ale byla by to alespoň známá cena. To každého zastaví, to ztěžuje podobné projekty. Když víte, že v tomto produktu mám sto minut filmu a bude mě to stát X dolarů, sestavíte kolem toho rozpočet a můžete sehnat investice a všechno potřebné k produkci. Jenže když si řeknete: ‚Hmm, chci sto minut něčeho, netuším, kolik mě to bude stát, a spousta lidí po mě bude chtít peníze,', je mnohem složitější dát takovou věc dohromady."*

Alben pracoval pro velkou společnost. Jeho společnost byla podporována jedněmi z nejbohatších investorů na světě. Proto měl vliv a možnosti, které běžný tvůrce webových stránek nemá. Pokud mu to zabralo rok, jak dlouho by to trvalo někomu jinému? Kdoví kolik děl nikdy nevznikne jen proto, že náklady za získání všech práv jsou příliš vysoké?

Tyto náklady jsou důsledkem určitého druhu regulace. Zamyslete se nad tím na chvíli z pohledu liberála a trochu se rozzlobte. Rozsah těchto práv definuje vláda a definice rozsahu určuje, kolik bude stát jejich získání. (Vzpomeňte si na myšlenku, že pozemek sahá až do nebes, a představte si pilota nakupujícího průletová práva, aby mohl letět z Los Angeles do San Francisca.) Tato práva možná

kdysi dávala smysl, ale když se změní okolnosti, už smysl nedávají. Aspoň liberál zkušený v omezování regulace by se při pohledu na taková práva měl zeptat: „Dávají stále ještě smysl?“

Viděl jsem záblesk poznání, když lidé tohle pochopí, ale jen párkrát. Poprvé to bylo na konferenci federálních soudců v Kalifornii. Soudci se shromáždili k diskuzi o novém problému zákonů ve světě počítačů. Byl jsem požádán, abych se zúčastnil se svou prezentací. Harvey Saferstein, velmi uznávaný právník z L.A., zahájil prezentaci videem, které vytvořil se svým kamarádem Robertem Fairbankem.

Video byla brilantní koláž filmů z každého období dvacátého století sestavená do podoby pořadu 60 minut (60 minut je zpravodajský týdeník na kanálu CBS – pozn. překl.). Provedení bylo perfektní, včetně pro pořad typických stopek. Soudci si užili každou minutu.

Když se rozsvítilo, podíval jsem se na svého kolegu Davida Nimmera, zřejmě největšího odborníka na autorské právo v celých Státech. S užaslým výrazem se rozhlížel po místnosti plné více než 250 pobavených soudců. Svou řeč zahájil zlověstným tónem: „Víte, kolik federálních zákonů bylo v této místnosti právě porušeno?“

Dva velice nadaní tvůrci, kteří tento film stvořili, totiž neudělali to, co udělal Alben. Nestrávili rok sháněním práv pro klipy. Technicky vzato, svojí prací porušili zákon. Samozřejmě nešlo o to, že by je nebo někoho jiného za toto porušení někdo žaloval (bez ohledu na přítomnost 250 soudců a houfu federálních policistů). Nimmer poukazoval na velmi důležitou věc: rok předtím, než mohl kdokoliv zaslechnout slovo Napster, a dva roky předtím, než další z přednášejících, David Boies, obhajoval Napster před Odvolacím soudem devátého obvodu, se Nimmer snažil soudcům ukázat, že zákon nebude nakloněný možnostem, které nová technologie otevírá. Technologie znamená, že můžete snadno dělat úžasné věci, ale nemůžete je snadno dělat legálně.

***

Žijeme v „kopírovací“ kultuře umožněné technologií. Každý, kdo někdy sestavoval prezentaci, zná neobyčejnou svobodu, kterou vytvořila kopírovací technologie Internetu: během sekundy můžete najít jakýkoliv obrázek, během další sekundy ho vložíte do své prezentace.

Jenže prezentace jsou jen nevýznamným začátkem. Pomocí Internetu a jeho archivů mohou hudebníci spojit dohromady dříve nepředstavitelné směsi zvuků a filmaři mohou sestavovat filmy z klipů na počítačích po celém světě. Vynikající stránka ve Švédsku bere obrázky politiků a s pomocí hudby vytváří ostré politické komentáře. Stánky zvané Camp Chaos spojením Flashe a hudby vytvořily jednu z nejostřejších kritik nahrávacího průmyslu vůbec.

Všechny tyto výtvory jsou technicky vzato nezákonné. Dokonce i kdyby jejich tvůrci chtěli být „legální“, náklady na dodržení zákona jsou absurdně vysoké. Lidé dodržující zákon tak nemohou

realizovat spoustu tvorby. A co se týče realizované tvorby, pokud nemá všechna potřebná oprávnění, nemůže být zveřejněna.

Někoho při čtení těchto příběhů napadá řešení: upravme práva tak, aby lidé mohli na naši kulturu volně navazovat. Aby mohli volně přidávat nebo míchat, jak uznají za vhodné. Dokonce můžeme tuto změnu provést bez nutnosti, aby „volné“ použití bylo volné ve smyslu „pivo zdarma“. Místo toho by mohl systém zjednodušit navazujícím tvůrcům odměňování umělců i bez účasti armády právníků, například pravidlem, že „poplatek pro vlastníky autorských práv k neregistrovaným dílům za využití jejich práce k tvorbě odvozených děl bude činit jedno procento z čistého zisku a bude uložen u notáře.“ Podle tohoto pravidla by vlastník autorských práv získal určitý licenční poplatek, ale bez registrace by neměl plná vlastnická práva (tedy právo sám určit cenu).

Kdo by proti tomu mohl něco namítat? A co by namítal? Mluvíme o tvorbě, která zatím nevzniká, ale kdyby vznikala, přinášela by podle tohoto návrhu umělcům další zisk. Jaký by měl kdo důvod tomu bránit?

***

V únoru roku 2003 oznámilo studio DreamWorks uzavření smlouvy s Mikem Myersem, geniálním komikem ze Saturday Night Live a Austina Powerse. Podle prohlášení mají Myers a DreamWorks spolupracovat na zformování „unikátního filmařského paktu.“ Podle smlouvy DreamWorks „bude získávat práva na existující filmové hity a klasiky, psát nové scénáře a pomocí špičkové digitální technologie vkládat Myerse a ostatní herce do filmu, čímž vznikne zcela nový druh zábavy.“

V prohlášení se to označovalo jako „filmové samplování“. Jak Myers vysvětlil: „Filmové samplování je úžasný způsob, jak vytvořit originální pohled na existující filmy a umožnit obecenstvu vidět staré filmy v novém světle. Rapoví umělci tohle dělají celé roky s hudbou a teď můžeme vzít stejnou myšlenku a použít ji na film.“ Stevena Spielberga dodává: „Jestli někdo dokáže předvést staré filmy novému publiku, je to jedině Mike.“

Spielberg má pravdu. Myersovo filmové samplování bude úžasné. Ale pokud se nad tím nezamyslíte, unikne vám překvapivá pointa prohlášení. Protože většina našeho filmového dědictví zůstává chráněna autorským zákonem, skutečný význam prohlášení DreamWorks zní takto: Mike Myers a jen Mike Myers může volně samplovat. Veškerá obecná svoboda navazovat na filmový archiv naší kultury, svoboda jindy dostupná všem, je teď výsadou pro zábavné a slavné a pravděpodobně i bohaté.

Svoboda přetvářet se stává výsadou ze dvou důvodů. První navazuje na téma předchozí kapitoly, vágnost „spravedlivého užití“. Spousta samplování by se měla považovat za „spravedlivé užití“. Jenže málokdo by se při tvorbě spoléhal na tak slabé pravidlo. To vede k druhému důvodu, proč je to výsada jen pro pár lidí: náklady na získání práv k tvůrčímu využití obsahu jsou astronomické. Obdobné

náklady přináší i „spravedlivé užití“. Buď zaplatíte právníka, aby hájil vaše právo „spravedlivého užití“, nebo zaplatíte právníka, aby vypořádal všechna práva, a vy jste se na „spravedlivé užití“ nemuseli spoléhat. V obou případech je proces tvorby procesem placení právníků, což je opět výsada (nebo snad prokletí) vyhrazená pro pár lidí.

Kapitola devátá: Sběrači

V dubnu 1996 začaly miliony „robotů“ (počítačových programů určených k „prolézání,“ neboli automatickému prohledávání Internetu a kopírování jeho obsahu) procházet web. Tito roboti kopírovali informace z Internetu stránku po stránce na malou skupinu počítačů umístěných v jednom sklepě ve čtvrti Presidio v San Franciscu. Jakmile roboti prolezli celý Internet, začali znovu. Znovu a znovu, každé dva měsíce tyto programy kopírovaly a ukládaly Internet.

Do října 2001 roboti sesbírali kopie z více než pěti let. A při malé tiskové konferenci v Berkeley v Kalifornii byl archiv, který tyto kopie vytvořily, Internet Archive (IA), zpřístupněn světu. Pomocí technologie „Stroj času“ můžete zadat adresu webové stránky a uvidíte všechny její kopie od roku 1996 včetně jejích změn.

To by na Internetu ocenil především Orwell. V dystopii popsané v románu 1984 byly staré noviny neustále aktualizovány, aby se zajistilo, že se současné názory schválené vládou nedostanou do rozporu s předchozími zprávami. Tisíce zaměstnanců neustále přepisovaly minulost, takže se nedalo zjistit, zda v den vytištění novin v nich stál stejný článek jako dnes.

S Internetem je to stejné. Když dnes jdete na webovou stránku, nemůžete vědět, jestli současný obsah je stejný jako při minulé návštěvě. Stránka může vypadat stejně, ale snadno může mít jiný obsah. Internet je jako Orwellova knihovna: neustále přepisovaný bez spolehlivých záznamů.

Tedy alespoň než se objevil „Stroj času“. S archivem uvnitř Stroje času můžete vidět, jaký Internet byl. Máte možnost vidět, co si pamatujete. A co je snad ještě důležitější, máte také možnost vidět i to, co si nepamatujete a co by ostatní chtěli, abyste zapomněli.[1]

***

Bereme jako samozřejmé, že se můžeme vrátit a znovu si přečíst, co si pamatujeme. Například noviny. Kdybyste si chtěli prostudovat reakce vašich regionálních novin na rasové nepokoje ve Watts v roce 1965 nebo rozkaz Bulla Connora použít vodní děla v roce 1963, mohli byste zajít do místní knihovny a přečíst si tehdejší vydání. Tyto noviny pravděpodobně existují na mikrofilmu. Pokud budete mít

štěstí, budou i v papírové podobě. V každém případě máte díky knihovně možnost vrátit se a vzpomenout si: nejen na to, co se hodí ostatním, ale na něco blízkého pravdě.

Říká se, že kdo se nepoučí z dějin, je odsouzen k jejich opakování. To není úplně správně. Všichni zapomínáme dějepis. Hlavní je, jestli máme možnost vrátit se a znovu zjistit, co jsme zapomněli. Přesněji řečeno, otázkou je, jestli díky objektivní minulosti k sobě zůstaneme upřímní. Knihovny k tomu pomáhají tím, že sbírají obsah a uchovávají ho pro školáky, badatele, babičky. Svobodná společnost tyto informace potřebuje.

Internet ale tuto potřebu nenaplňoval. Před příchodem IA neexistoval způsob, jak se vrátit zpět. Internet byl svou podstatou proměnlivé médium. A protože začíná být stále důležitější pro fungování a změny společnosti, začíná být také důležité zachovat ho v nějaké historické podobě. Je to bizarní představa, že máme stohy archivních novin z malých městeček po celém světě, ale jen jednu kopii Internetu – uloženou v IA.

Zakladatelem IA je Brewster Kahle. Je to bývalý úspěšný internetový podnikatel a ještě dříve úspěšný počítačový výzkumník. V 90. letech se rozhodl, že obchodní úspěch už mu stačí. Přišel čas na jiný druh úspěchu. Proto zahájil několik projektů zaměřených na uchovávání lidských vědomostí. IA byl pouze prvním z projektů tohoto internetového Andrewa Carnegieho. V prosinci 2002 archiv obsahoval přes 10 miliard stránek a narůstal asi o miliardu stránek za měsíc.

Stroj času je největším archivem lidských vědomostí v lidské historii. Koncem roku 2002 obsahoval „dvě stě třicet terabytů materiálu“ a byl „desetkrát větší než Knihovna Kongresu.“ A to byl teprve první z archivů, které se Kahle rozhodl vybudovat. Kromě IA vytváří také Televizní archiv. Jak se zdá, televize je ještě prchavější než Internet. Přestože většina kultury dvacátého století vznikla skrze televizi, jen malinký zlomek této kultury je k vidění i dnes. Vanderbiltova univerzita nahrává díky zvláštní výjimce v autorském zákoně každý večer tři hodiny zpráv. Tento obsah se indexuje a je za drobný poplatek k dispozici badatelům. „Ale jinak je [televize] téměř nedostupná,“ řekl mi Kahle. „Kdybyste byl Barbarou Waltersovou, mohl byste získat přístup [do archivu], ale co když jste jen obyčejný doktorand?“ Jak Kahle říká:

> *„Vzpomínáte si, jak se střetli Dan Quayle s Murphy Brownovou? (Dan Quayle byl viceprezident USA během funkčního období George Bushe staršího, Murphy Brownová je fiktivní postava ze stejnojmenného komediálního seriálu, kterému v roce 1992 Quayle připsal vinu za úpadek morálky a vlnu násilí v Los Angeles; tvůrci seriálu pak odpověď na jeho proslov vložili přímo do scénáře seriálu — pozn. překl.) Vzpomínáte si na ten surrealistický zážitek, když se politik střetl s fiktivní televizní postavou? Kdybyste byl doktorandem, který to chce zkoumat, a chtěl byste získat*

jejich původní výměny názorů, epizodu pořadu 60 minut vysílanou potom … bylo by to skoro nemožné. … Tyto materiály je velmi těžké sehnat. …“

A proč vlastně? Proč zůstává část kultury zaznamenaná v novinách trvale dostupná a část zaznamenaná na videokazetách ne? Jak to, že jsme vytvořili svět, kde badatelé zkoumající vliv médií na Ameriku devatenáctého století mají lehčí práci než badatelé, kteří zkoumají vliv médií na Ameriku dvacátého století?

Částečně je to kvůli zákonům. Od vzniku autorského zákona se od majitelů autorských práv vyžadovalo ukládání kopií jejich děl do knihoven. Účelem těchto kopií bylo usnadnit šíření znalostí a zajistit, aby kopie díla byla po ruce i po vypršení autorských práv, aby ostatní měli k dílu přístup a mohli ho kopírovat.

Tato pravidla se týkala i filmu. Ale v roce 1915 udělila Knihovna Kongresu filmu výjimku. Film získal autorskou ochranu, pokud byl uložen do knihovny. Ale filmaři dostali možnost vypůjčit si zpátky film, který právě uložili - na neomezenou dobu a bez poplatku. Jen v roce 1915 bylo více než 5,475 filmů uloženo a takto „vypůjčeno“. Takže až autorská práva vyprší, nebude v knihovnách ani jedna kopie. Kopie jsou, pokud vůbec existují, v archivech filmových společností.[2]

To samé obecně platí i o televizi. Televizní vysílání původně nebylo chráněno autorským zákonem. Neexistoval způsob, jak zaznamenat vysílání, takže se nikdo nebál „krádeže“. Ale když technologie umožnila záznam, televizní společnosti se začaly čím dál více opírat o zákon. Zákon vyžadoval, aby z každého vysílání pořídili kopii, aby mohlo být jejich dílo autorsky chráněno. Ale tyto kopie jednoduše zůstávaly televizním společnostem. Žádná knihovna na ně neměla právo, vláda kopie nepožadovala. Obsah této části americké kultury je prakticky neviditelný pro kohokoliv, kdo by se chtěl podívat.

Kahle se rozhodl, že to napraví. Před 11. zářím 2001 začal spolu se svými spojenci nahrávat televizi. Vybrali dvacet stanic z celého světa a spustili nahrávání. Po 11. září Kahle spolupracující s tucty dalších vybrali dvacet stanic z celého světa a od 11. října 2001 zpřístupnili zprávy z týdne po 11. září zdarma na Internetu. Kdokoliv mohl sledovat, jak zpravodajské relace z celého světa oznamovaly události onoho dne.

Kahle měl stejný cíl i s filmem. Ve spolupráci s Rickem Prelingerem, jehož archiv filmů zahrnoval téměř 45 000 „pomíjivých filmů“ (tedy jiných než hollywoodských filmů, které nebyly nikdy chráněny autorskými právy), založil Filmový archiv. Prelinger nechal Kahla pro tento archiv digitalizovat 1 300 filmů a vystavit je na Internet zdarma ke stažení. Prelinger řídí komerční firmu, která prodává kopie těchto filmů na vystřihávání záběrů. Brzy zjistil, že po vydání velké části zdarma na Internetu jejich prodeje záběrů prudce vzrostly. Lidé mohli snáze najít materiál, který chtěli použít. Někteří ten materiál stáhli a udělali si vlastní filmy. Jiní nakoupili kopie, aby umožnili vznik dalších filmů. Archiv každopádně umožnil přístup k důležitým částem naší kultury. Chcete vidět kopii filmu

Duck and Cover, který vysvětloval dětem, jak se zachránit během jaderného útoku? Jděte na archive.org, kde si můžete během chvilky film zdarma stáhnout.

I zde Kahle zpřístupňuje část naší kultury, ke které by jinak bylo obtížné se dostat, pokud by to vůbec šlo. Je to další část podoby dvacátého století, která se časem ztratila. Zákon nepožaduje, aby tyto kopie někdo uchovával, nebo aby je uložil do archivu. Není tedy snadné je najít.

Důležitá je dostupnost, ne cena. Kahle chce k tomuto obsahu poskytnout volný přístup, ale také chce ostatním umožnit přístup prodávat. Jeho cílem je zajistit konkurenci v přístupu k důležité součásti naší kultury. Ne během komerčního života tvůrčího majetku, ale během druhého života, který má každý tvůrčí majetek: během tzv. nekomerčního života.

Zde je myšlenka, které bychom si měli povšimnout. Každý tvůrčí majetek prožívá různé „životy“. Ve svém prvním životě, pokud má autor štěstí, se obsah prodává. V takových případech je tvůrce úspěšný na komerčním trhu. Drtivá většina tvůrčího majetku nezažije takový úspěch, část ale ano. Pro tento obsah je komerční život velice důležitý. Bez komerčního trhu by podle mnohých bylo mnohem méně tvorby.

Po skončení komerčního života tvůrčího majetku podporovala naše tradice ještě druhý život. Noviny každý den přinášejí zprávy až k našim prahům. Hned druhý den se používají na balení ryb, jako výplň krabic s křehkými dary nebo k budování archivu znalostí o naší historii. V tomto druhém životě může obsah nadále informovat, ačkoliv už se jeho informace neprodává.

To samé vždy platilo i o knihách. Kniha se přestává tisknout velmi brzy (dnes je to v průměru asi po roce[3]). Po ukončení tisku se může prodávat v antikvariátech, aniž by majitel autorských práv cokoliv dostával, a ukládat v knihovnách, kde si ji mnozí přečtou taktéž zdarma. Antikvariáty a knihovny jsou tedy druhým životem knih. Tento druhý život je nesmírně důležitý pro rozvoj a stabilitu kultury.

Přitom předpoklad běžného druhého života tvůrčího majetku již neplatí o nejdůležitějších součástech populární kultury dvacátého a jednadvacátého století. Pro ně (televizi, filmy, hudbu, rádio, Internet) neexistuje záruka druhého života. U této části kultury je to jako kdybychom nahradili knihovny obchodními domy Barnes&Noble. V této kultuře není přístupné nic jiného, než co poptává určitý omezený trh. Mimo něj kultura mizí.

***

Po většinu dvacátého století za to mohly finanční důvody. Shromažďovat a zpřístupňovat všechny televizní pořady, filmy a hudbu bylo příšerně drahé, protože cena analogových kopií byla mimořádně vysoká. Ačkoliv by tehdy zákon teoreticky omezoval Brewstera Kahla v kopírování kultury obecně, skutečná omezení byla finanční. Zachovat tuto prchavou kulturu znemožňoval trh, zákon na to měl mizivý vliv.

Snad nejdůležitějším rysem digitální revoluce je, že poprvé od časů Alexandrijské knihovny je představa vytvoření archivů veškeré kultury vytvořené nebo šířené veřejně reálná. Technologie nám umožňují představit si archiv všech vydaných knih a čím dál více umožňují i představit si archiv všech pohyblivých obrazů a zvuku.

Rozsah tohoto potenciálního archivu jsme si předtím nedovedli představit. Předchůdci Brewstera Kahla o něm snili, ale teprve teď se tento sen může poprvé uskutečnit. Jak uvádí Kahle:

> *„Podle všeho je na světě celkem okolo dvou nebo tří milionů nahrávek hudby. Je tu okolo sta tisíc filmů uvedených v kinech ... a mezi jedním a dvěma miliony filmů [vydaných] během dvacátého století. Je tu okolo dvaceti šesti milionů různých knižních titulů. To všechno by se vešlo na počítače, které by se vešly do této místnosti a mohla by si je dovolit menší firma. Nacházíme se tedy v přelomovém bodě dějin. Cílem je všeobecná dostupnost. A příležitost změnit tím náš život je ... vzrušující. Mohla by to být jedna z věcí, na které lidstvo může být nejvíce hrdé. Spolu s Alexandrijskou knihovnou, cestou na Měsíc a vynálezem knihtisku.“*

Kahle není jediným knihovníkem. IA není jediným archivem. Ale Kahle a IA naznačují, jaká by mohla být budoucnost knihoven a archivů. Netuším, kdy končí komerční život tvůrčího vlastnictví. Ale končí. A pak z něj Kahle a jeho archiv budují svět, ve kterém tyto znalosti a kultura zůstávají trvale dostupné. Někteří se jim budou snažit porozumět, někteří je budou kritizovat. Další je využijí jako Walt Disney, aby znovu vytvořili z minulosti budoucnost. Tyto technologie nabízejí něco, co bylo dlouho v dějinách nepředstavitelné: budoucnost pro naši minulost. Technologie digitálního umění by mohla znovu uskutečnit sen Alexandrijské knihovny.

Technologové odstranili finanční náklady na vybudování takového archivu. Ale právní náklady zůstávají. Ač bychom je rádi nazývali „archivy“ a ač se myšlenka „knihovny“ může zdát správnou, „obsah“ uložený do těchto digitálních úložišť je stále něčí „majetek“. A majetková omezují svobodu, kterou by Kahle a další chtěli využít.

Kapitola desátá: „Majetek“

Jack Valenti byl prezidentem MPAA od roku 1966. Do Washingtonu přišel spolu s vládou Lyndona Johnsona a to doslova. Na slavné fotografii Johnsonovy přísahy na palubě Air Force One po vraždě prezidenta Kennedyho sedí Valenti v pozadí. Během čtyřiceti let ve vedení MPAA se stal snad nejvýznamnějším a nejúspěšnějším lobbistou ve Washingtonu.

MPAA je americká pobočka Mezinárodní filmové asociace (Motion Picture Association). Byla vytvořena roku 1922 jako obchodní organizace s cílem hájit americký filmový průmysl proti rostoucí domácí kritice. Nyní organizace zastupuje nejen filmaře, ale také výrobce a distributory zábavy pro televizi, video a kabelovou televizi. V jejím představenstvu zasedají ředitelé a prezidenti sedmi největších výrobců a distributorů filmů a televizních pořadů ve Spojených státech: Walt Disney, Sony Pictures Entertainment, MGM, Paramount Pictures, Twentieth Century Fox, Universal Studios a Warner Brothers.

Valenti je teprve třetím prezidentem MPAA. Jenže žádný z jeho předchůdců neměl takový vliv na organizaci ani na Washington. Valenti, jako správný Texasan, dokonale ovládl nejdůležitější politickou dovednost jižanů: schopnost vypadat prostoduše až hloupě a skrývat tím svůj pohotový intelekt. Dodnes Valenti působí jako prostý, pokorný člověk. Ale tento absolvent Harvardu s titulem MBA, autor čtyř knih, který dokončil střední školu v patnácti letech a během druhé světové války nalétal více než padesát bojových misí, není žádný Pepa Novák. Když Valenti odešel do Washingtonu, osvojil si město v podstatě po „washingtonsku.“

MPAA má velkou zásluhu na ochraně umělecké svobody a svobody slova, na kterých naše kultura závisí. Zavedením systému značení vhodnosti filmů pro mládež zabránila obrovským škodám regulace svobody slova. Je zde ale ještě jedna část jejích cílů, která je nejradikálnější a nejdůležitější. Tím je snaha této společnosti, ztělesněná v každém Valentiho činu, předefinovat význam „tvůrčího majetku“.

Valentiho výpověď při slyšení před Kongresem z roku 1982 dokonale zachycuje jejich strategii:

> *„Bez ohledu na zdlouhavé argumenty, bez ohledu na obvinění a protiobvinění, bez ohledu na rozruch a křik, rozumní muži a ženy se budou stále vracet k podstatě problému, ústřednímu tématu, které celou diskuzi vyvolává:* ***Vlastníkům tvůrčího***

> ***majetku musí být přiznána stejná práva a ochrana jako všem ostatním vlastníkům v této zemi.*** *To je ten problém. To je ta otázka. To je základ, na kterém se celé toto slyšení a diskuze musí odehrávat.“*[1]

Strategie tohoto proslovu, podobně jako strategie většiny Valentiho proslovů, je geniální a jednoduchá a právě díky jednoduchosti geniální. „Ústřední téma“, ke kterému se „rozumní muži a ženy“ budou vracet, zní takto: „Vlastníkům tvůrčího majetku musí být přiznána stejná práva a ochrana jako všem ostatním vlastníkům v této zemi.“ Valenti mohl pokračovat argumentem, že nejsou žádní druhořadí občané. Proto by neměli být ani druhořadí vlastníci.

Toto tvrzení je zřetelně a silně manipulující. Je vysloveno tak jasně, aby vypadalo stejně samozřejmé, jako že senátory vybíráme ve volbách. Valentiho tvrzení je ve skutečnosti nejextrémnější názor v celé debatě. Jack Valenti, jakkoliv je příjemný a bystrý, je snad největší extrémista v celé zemi, když jde o povahu a rozsah „tvůrčího vlastnictví“. Jeho názory nemají žádný smysluplný vztah k naší skutečné právní tradici, přestože ji, alespoň ve Washingtonu, nenápadný vliv jeho texaského kouzla změnil.

Přestože „tvůrčí majetek“ je jednoznačně „majetek“ v intelektuálském a absolutním smyslu, který se právníci učí chápat[2], nikdy neplatilo, a ani by nemělo, že by „vlastníkům tvůrčího majetku“ byla „přiznána stejná práva a ochrana jako všem ostatním vlastníkům v této zemi.“ Vskutku, kdyby vlastníkům tvůrčího majetku byla přiznána stejná práva jako všem ostatním vlastníkům, znamenalo by to obrovskou (a obrovsky nežádoucí) změnu naší tradice.

Valenti to ví. Ale mluví za průmyslové odvětví, které kašle na naši tradici a hodnoty, jež představuje. Mluví za průmyslové odvětví bojující za opětovné nastolení tradice, kterou Britové zavrhli roku 1710. Ve světě vzniklém z Valentiho změn by hrstka mocných měla obrovský vliv na vývoj naší výtvarné kultury.

Tato kapitola má dva cíle. Prvním je přesvědčit vás, že historicky vzato je Valentiho tvrzení naprostý nesmysl. A druhým je přesvědčit vás, že by bylo velkou chybou historii zavrhnout. Vždy jsme s právy k tvůrčímu majetku zacházeli jinak než s právy danými všem ostatním vlastníkům. Nikdy nebyla stejná. A ani by nikdy stejná být neměla, protože, jakkoliv nelogické se to může zdát, jejich sjednocení by hluboce omezilo možnosti tvorby pro nové tvůrce. Svobodná tvorba spočívá v neúplné kontrole vlastníků.

Organizace jako je MPAA, jejichž vedení tvoří ti nejmocnější ze staré gardy, mají bez ohledu na svá tvrzení jen pramalý zájem nechat se nahradit novými. Žádná organizace nemá takový zájem. Nikdo ho nemá. (Ani já ne.) Jenže co je dobré pro MPAA, nemusí být nutně dobré pro Ameriku. Společnost hájící ideály svobodné kultury musí zajistit právě možnost, aby nová tvorba mohla nahradit starou.

Pro příklad, že ve Valentiho argumentech je zásadní chyba, se stačí podívat třeba do Ústavy Spojených států.

Tvůrci americké Ústavy milovali „majetek“. A to natolik, že do Ústavy zapsali jednu důležitou podmínku. Pokud vám vláda vezme majetek (pokud vám zabaví dům nebo vyvlastní kus pozemku z vaší farmy), musí vám, dle „Článku o vyvlastnění“ Pátého dodatku, zaplatit „spravedlivou kompenzaci“. Ústava tím zaručuje, že majetek je v jistém smyslu nedotknutelný. Nemůže být vlastníku jen tak odebrán, aniž by vláda za tuto výsadu nezaplatila.

Jenže ta samá Ústava o tom, co Valenti nazývá „tvůrčím vlastnictvím“, hovoří zcela jinak. V klauzuli dávající Kongresu právo stvořit „tvůrčí vlastnictví“ Ústava vyžaduje, aby po „omezené době“ Kongres udělená práva opět odebral a změnil tento „tvůrčí majetek“ ve volné dílo. Ale když to Kongres udělá, když vyprší vaše autorská práva a vaše tvorba se změní ve volné dílo, Kongres vám za toto vyvlastnění nemusí platit žádnou „spravedlivou kompenzaci“. Místo toho ta samá Ústava, která vyžaduje náhradu za vaši půdu, nařizuje odebrání práv k vašemu „tvůrčímu vlastnictví“ zcela bez náhrady.

V Ústavě se tedy tvrdí, že se k těmto dvěma formám majetku nemají vázat stejná práva. Prostě se má mezi nimi rozlišovat. Valenti tedy nežádá jen změnu naší tradice, když navrhuje přiznat vlastníkům tvůrčího majetku stejná práva jako všem ostatním vlastníkům. Zároveň žádá o změnu samotné Ústavy.

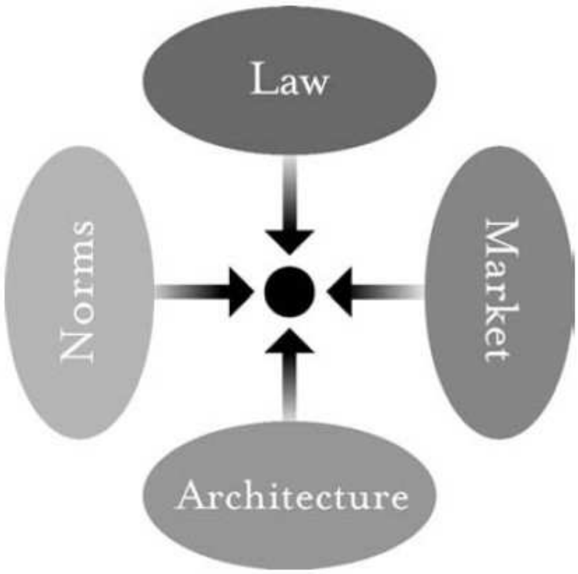
Navrhovat změnu Ústavy ale nemusí být vždy špatné. V původní americké Ústavě byla spousta jasných chyb. Ústava z roku 1789 povolovala otroctví; senátoři nebyli voleni, ale jmenováni; umožňovala, aby při prezidentské volbě mezi prezidentem a viceprezidentem byl nerozhodný výsledek, jak se stalo roku 1800. (Podle původní Ústavy měl každý volitel 2 prezidentské hlasy, prezidentem se stával vítěz voleb a viceprezidentem ten, kdo se umístil na druhém místě. V roce 1804 byla dodatkem k Ústavě prezidentská volba změněna, každý volitel dostal jeden hlas prezidentský a jeden viceprezidentský - pozn. překl.) Zakladatelé byli bezpochyby výjimeční, ale uznávám, že udělali spoustu závažných chyb. Některé z nich jsme už napravili; určitě mohou být ještě další, které je třeba napravit. Můj argument tedy není, že bychom něco měli dělat proto, že to udělal Jefferson.

Naopak chci říct, že protože to Jefferson udělal, měli bychom se alespoň pokusit pochopit proč. Proč zakladatelé, fanatičtí to zastánci vlastnictví, odmítli myšlenku, že by se k tvůrčímu vlastnictví měla vztahovat stejná práva jako ke všem ostatním druhům vlastnictví? Proč požadovali, aby se z tvůrčího vlastnictví stávala veřejná díla?

K odpovědi na tuto otázku musíme nahlédnout do dějin práv k „tvůrčímu vlastnictví“ a kontroly, kterou umožňovala. Až podrobně poznáme odlišnost dřívější definice těchto práv, bude pro nás jednodušší pokládat si otázky, které by měly být těžištěm této války: Ne zda by mělo být tvůrčí vlastnictví chráněno, ale jak. Ne zda budeme vymáhat práva, která zákon dává vlastníkům tvůrčího

vlastnictví, ale jaká by vlastně tato směs práv měla být. Ne zda by měli umělci dostávat zaplaceno, ale jestli instituce, které umělcům zajišťují příjmy, musí také řídit další vývoj kultury.

K odpovědi na tyto otázky budeme potřebovat mluvit o ochraně majetku obecnějším jazykem. Přesněji obecnějším než je omezený jazyk zákonů. V knize *Code: And Other Laws of Cyberspace* jsem tuto obecnější perspektivu zachytil pomocí jednoduchého modelu. U každého práva nebo regulace tento model zkoumá, jak se navzájem ovlivňují čtyři různé formy regulace a dané právo nebo regulaci posilují nebo oslabují. Zobrazil jsem to pomocí tohoto diagramu:



Uprostřed tohoto obrázku je regulovaný bod: jednotlivec nebo skupina, která je cílem regulace, nebo majitel práva. (Všechny příklady lze popsat jako regulaci i jako právo. Pro jednoduchost budu vše označovat jako regulaci.) Ovály reprezentují čtyři možnosti, jak může být jednotlivec nebo skupina regulována - omezením, respektive získáním možností. Zákon je nejzřetelnějším omezením (alespoň pro právníky). Omezuje svobodu hrozbou trestu za porušení předem daných pravidel. Pokud například vědomě porušíte Madonnina autorská práva tím, že zkopírujete písničku z jejího nejnovějšího CD a umístíte ji na Internet, můžete být potrestáni pokutou až 150 000 dolarů. Pokuta je následný trest za porušení předem daného pravidla. Ukládá ji stát.

Normy jsou jiným druhem omezení. Také trestají jednotlivce za porušení pravidel. Ale tento trest je ukládán komunitou a ne (pouze) státem. Zákon nemusí zakazovat plivání, což ale neznamená, že nebudete potrestáni, když ve frontě na lístky do kina budete plivat na zem. Trest nemusí být tvrdý, ale v některých komunitách může být tvrdší než mnohé tresty ukládané státem. Rozdíl není v přísnosti pravidel, ale v tom, kdo je prosazuje.

Trh je třetím typem omezení. Jeho omezení fungují jako podmínky: můžete udělat X, pokud zaplatíte Y; dostanete zaplaceno M, pokud uděláte N. Tyto podmínky očividně nejsou nezávislé na zákonech a

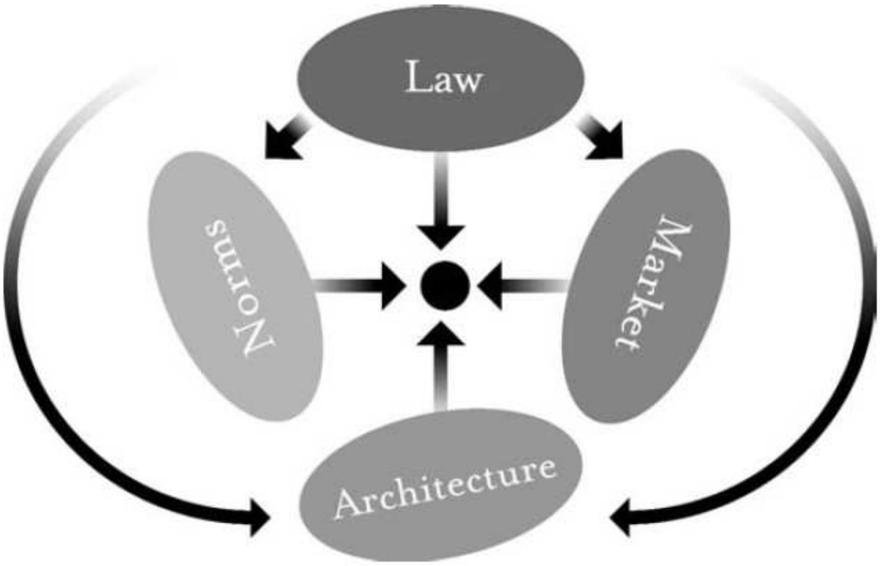
normách - vlastnické právo určuje, co si musíte koupit, pokud to chcete získat legálně; normy říkají, co je řádně prodáno. Jenže za dané sady norem a s vlastnickým a obchodním právem v pozadí trh přidává další omezení, jak se jednotlivec nebo skupina může chovat.

Nakonec, a prozatím trochu tajemná, „architektura“ (fyzický svět jak ho známe) je omezením chování. Spadlý most může omezit vaše možnosti, jak se dostat přes řeku. Železniční koleje mohou omezit možnost sjednotit společenský život komunity. Podobně jako trh, architektura neomezuje pomocí trestů. Naopak, podobně jako trh, omezuje prostřednictvím dalších podmínek. Tyto podmínky nevytvářejí soudy vymáhající dodržování smluv ani policie trestající krádeže, ale prostředí, „architektura“. Jestliže vám cestu blokuje půltunový balvan, omezuje vás zákon gravitace. Pokud mezi vámi a cestou do New Yorku stojí letenka za 500 dolarů, omezuje vás trh.

Takže první fakt o těchto čtyřech formách regulace je zřejmý: navzájem se ovlivňují. Omezení daná jednou mohou být posílena jinou. Nebo omezení daná jednou mohou být jinou oslabena.

Druhý fakt z něj přímo vyplývá: pokud chceme znát okamžitou svobodu cokoliv udělat, kterou má kdokoliv v daný okamžik, musíme uvážit, jak se navzájem ovlivňují tyto formy regulace. Ať už existují další omezení nebo ne (klidně existovat mohou; nesnažím se vytvořit komplexní pohled), tato čtyři patří k nejvýznamnějším a každý regulátor (bez ohledu na to, zda zvyšuje nebo snižuje regulaci) musí brát v potaz, jak se právě tyto čtyři navzájem ovlivňují.

Vezměme například „svobodu“ řízení vozu vysokou rychlostí. Tato svoboda je částečně omezena zákony: rychlostními limity, které říkají, jak rychle můžete jet na konkrétních místech v konkrétní dobu. Částečně je omezena architekturou: příčné prahy například většinu rozumných řidičů donutí zpomalit; omezovače v autobusech pro změnu nedovolí řidiči jet moc rychle. Tato svoboda je částečně omezena trhem: při vyšších rychlostech roste průměrná spotřeba na 100 km, takže cena benzínu nepřímo omezuje rychlost. A konečně normy společnosti mohou nebo nemusí omezovat svobodu překračovat rychlostní limity. Když budete jezdit 80 km/h kolem školy v sousedství, sousedé si to s vámi nejspíš vyřídí. V jiném městě nebo v noci ale tato norma nebude tak účinná.



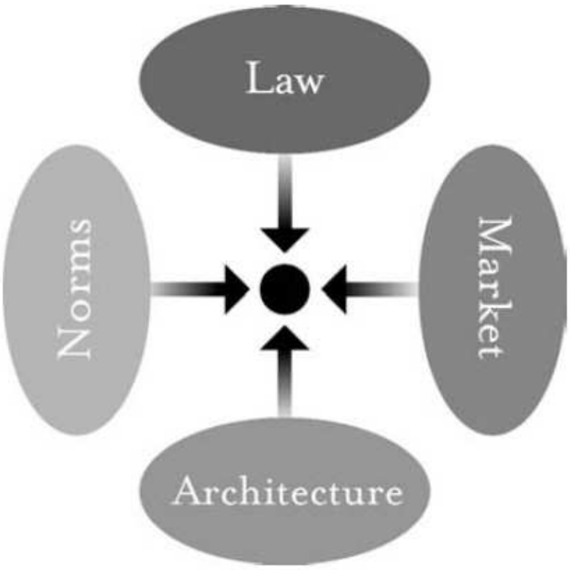
Poslední fakt z tohoto jednoduchého modelu by měl být také poměrně jasný: Přestože jsou tyto čtyři formy analyticky nezávislé, zákon může význačně ovlivnit tři z nich.[3] Jinými slovy, zákon může být využit k posílení nebo oslabení omezení jiné formy. Tedy například může být použit ke zvýšení spotřebních daní z benzínu, aby řidiče motivoval k šetření a pomalejší jízdě. Zákon by mohl nařídit instalaci více příčných prahů, aby byla rychlá jízda nepohodlná. Zákon by mohl být použit k financování reklamní kampaně proti bezohledné jízdě. Nebo by mohl nařizovat větší přísnost jiných zákonů, například federální zákon nařizující snížení rychlostních limitů ve všech státech, aby se snížila přitažlivost rychlé jízdy.

Tato omezení se tedy mohou měnit a mohou být změněna. Když chceme znát skutečnou ochranu svobody nebo majetku v libovolný okamžik, musíme tyto změny průběžně sledovat. Omezení jednou formou může být odstraněno jinou. Svoboda vytvořená jednou formou může být jinou zrušena.[4]

Proč má Hollywood pravdu

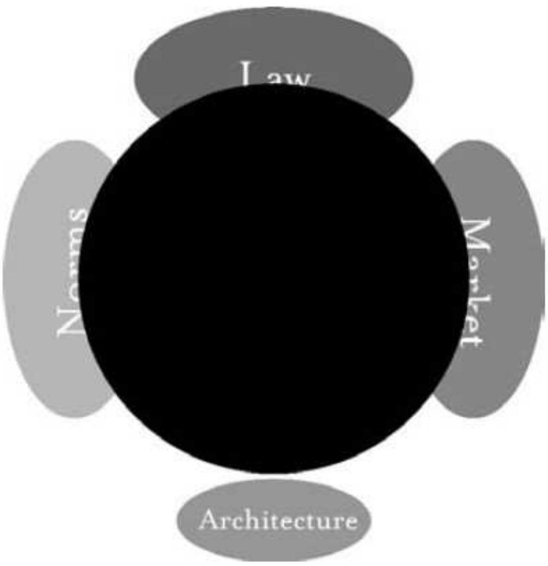
Nejnázornější fakt, který tento model odhaluje, je v čem a proč má Hollywood pravdu. Bojovníci za autorská práva sešikovali Kongres a soudy k ochraně autorských práv. Tento model ukazuje, proč to dává smysl.

Řekněme, že následující diagram znázorňuje regulaci autorských práv před příchodem Internetu:



Mezi zákony, normami, trhem a architekturou je rovnováha. Zákon omezuje možnost kopírovat a sdílet obsah pomocí trestů pro ty, kdo obsah kopírují a sdílejí. Tyto tresty jsou posíleny technologiemi, kvůli kterým je kopírování a sdílení obsahu složité (architektura) a drahé (trh). Tyto tresty ale nakonec omezovaly všem známé normy, například děti si běžně kopírovaly nahrávky od jiných dětí na kazety. Takové použití chráněného materiálu klidně může být porušení autorského zákona, ale normy naší společnosti (alespoň před Internetem) v tomto druhu porušení neviděly problém.

Přidejme Internet, respektive technologie jako MP3 a p2p sítě. Omezení architekturou se dramaticky změní, stejně jako omezení trhu. A jak trh a architektura oslabují regulaci z autorského zákona, přibývají normy. Z krásné rovnováhy (alespoň pro bojovníky za autorská práva) se po příchodu Internetu stala naprostá anarchie:



To je tedy smyslem a ospravedlněním reakce bojovníků. Tvrdí, že technologie se změnila a následkem této změny, po zesílení trhem a normami, zanikla rovnováha v ochraně práv vlastníků chráněných děl.

Toto je Irák po pádu Saddáma, ale tentokrát žádná vláda neospravedlňuje následné rabování.

Pro bojovníky není tato analýza, ani závěry z ní vyplývající, ničím novým. Dokonce ve „zprávě“ zpracované ministerstvem obchodu (silně ovlivněným bojovníky za autorská práva) v roce 1995 byly tyto základní formy regulace identifikovány a byla navržena strategie pro další postup. V reakci na změny vyvolané příchodem Internetu zpráva navrhuje, že (1) Kongres by měl posílit zákon o duševním vlastnictví, (2) podniky by měly přijmout inovativní marketingové techniky, (3) technologové by měli usilovat o vyvinutí kódu k ochraně autorsky chráněných děl a (4) školy by měly vychovávat děti k lepší ochraně autorských práv.

Tato smíšená strategie je přesně to, co by autorský zákon potřeboval v případě, že by cílem bylo zachovat rovnováhu, která tu byla před změnou vyvolanou Internetem. A od mediálního průmyslu jsme nemohli očekávat nic jiného, než že se přesně o toto zasadí. Považovat svůj šťastný život za něco, na co máte nárok, a žádat ochranu od zákona, když se ho něco snaží změnit, je stejně americké jako jablečný koláč. Vlastníci nemovitostí v záplavových oblastech neváhají žádat vládu o pomoc (znovu a znovu), když jim povodeň (architektura) odplaví majetek (zákon). Zemědělci neváhají žádat vládu o náhrady, když jim virus (architektura) zničí úrodu. Odbory neváhají žádat vládu o odškodnění, když dovoz (trh) zničí americký ocelářský průmysl.

Tedy není nic špatného ani překvapivého na tom, že se mediální průmysl snaží bránit před škodlivými účinky technologického pokroku. A rozhodně netvrdím, že měnící se technologie Internetu neměla výrazný dopad na obchodní postupy mediálního průmyslu, nebo jak říká John Seely Brown, na jeho „architekturu příjmů“.

Ale jen protože jedna zájmová skupina žádá o vládní podporu, přece neznamená, že by ji měla dostat. A jen protože technologie oslabila nějakou obchodní strategii, neznamená, že by vláda měla zasáhnout a podporovat zastaralou obchodní strategii. Kodak například díky příchodu digitálních fotoaparátů ztratil skoro 20 procent trhu s tradičním filmem.[5] Myslí si snad někdo, že by vláda měla kvůli Kodaku zakázat digitální fotoaparáty? Dálnice oslabily nákladní dopravu po železnici. Myslí si snad někdo, že bychom měli vykázat kamiony ze silnic kvůli ochraně železnic? Dálkové ovladače omezily „vlezlost“ televizní reklamy (když začne nudná reklama, můžete jednoduše přepnout) a dost možná tato změna oslabila televizní reklamní trh. Ale myslí si snad někdo, že bychom měli regulovat dálkové ovladače kvůli posílení komerčních televizí? (Třeba je omezit, aby fungovaly jen jednou za sekundu, nebo na deset přepnutí za hodinu?)

Zřejmá odpověď na tyto zjevně řečnické otázky zní ne. Ve svobodné společnosti s volným trhem, podporované svobodným podnikáním a obchodem není úlohou vlády upřednostňovat jednu obchodní

strategii před ostatními. Její úlohou není vybírat vítěze a chránit je před prohrou. Kdyby to vláda běžně dělala, nebyl by žádný pokrok. Bill Gates, ředitel Microsoftu, v roce 1991 napsal ve zprávě kritizující softwarové patenty: „Zavedené firmy mají zájem na vyloučení budoucích konkurentů.“[6] A na rozdíl od těch začínajících, zavedené firmy k tomu mají i prostředky. (Vzpomeňte si na společnost RCA a FM rádio.) Svět, kde firmy s novými nápady musí bojovat nejen proti konkurentům, ale i proti vládě, je místem, kde nové nápady neuspějí. Je to svět přešlapující na místě plný stále více soustředěné stagnace. Je to Sovětský svaz za Brežněva.

Je pochopitelné, že průmysl ohrožený novými technologiemi ovlivňujícími jeho obchodní strategii se dovolává ochrany od vlády. Přesto je zvláštní povinností zákonodárců zajistit, aby tato ochrana nebrzdila pokrok. Jinými slovy, povinností zákonodárců je zajistit, aby jimi vytvořené změny v reakci na žádost těch, které poškodily změny technologií, byly změnami, které zachovávají motivaci a příležitosti pro inovaci a změny.

V rámci zákonů upravujících svobodu projevu, mezi něž patří samozřejmě i autorské právo, je tato povinnost ještě větší. Když průmysl naříkající na změny technologií žádá Kongres o zásah, který by omezil svobodu projevu a tvorbu, zákonodárci by měli postupovat obzvlášť opatrně. Pro vládu je vždy špatné, když začne regulovat trh založený na svobodě projevu. Rizika a nebezpečí takové hry jsou přesně důvodem, proč tvůrci americké Ústavy vytvořili První dodatek: „Kongres nevytvoří zákon ... omezující svobodu projevu.“ Takže když je Kongres žádán o schválení zákona „omezujícího“ svobodu projevu, měl by pečlivě prověřit, zda je taková regulace opodstatněná.

Můj argument však v tuto chvíli nemá nic společného s tím, zda jsou změny prosazované bojovníky za autorská práva „opodstatněné“. Můj argument je o jejich následcích. Než se dostaneme k otázce opodstatněnosti, která je silně závislá na subjektivním žebříčku hodnot, měli bychom se podívat, jestli chápeme důsledky změn žádaných mediálním průmyslem.

Zde je přirovnání, které vystihuje další argument. V roce 1873 byla poprvé vyrobeno DDT. V roce 1948 získal švýcarský chemik Paul Hermann Müller Nobelovu cenu za prokázání jeho insekticidních vlastností. V 50. letech už bylo DDT široce používáno po celém světě k hubení hmyzu přenášejícího choroby. Rovněž se využívalo ke zvýšení zemědělské produkce.

Nikdo nepochybuje o tom, že hubení hmyzu přenášejícího choroby nebo zvýšení zemědělské produkce je dobrá věc. Nikdo nepochybuje o tom, že Müllerova práce byla důležitá, cenná a pravděpodobně zachránila spoustu životů, možná i miliony.

Jenže roku 1962 Rachel Carsonová vydala knihu *Silent Spring*, kde dokazovala, že DDT má vedle hlavních přínosů také nežádoucí účinky na životní prostředí. Ptáci ztráceli schopnost reprodukce. Celé ekologické řetězce byly ničeny.

Nikdo samozřejmě neměl v úmyslu zničit životní prostředí. Paul Müller jistě nechtěl ublížit ptákům. Ale úsilí o vyřešení jedné skupiny problémů vedlo ke vzniku jiných, které byly podle některých daleko horší než ty původní. Nebo přesněji, problémy způsobené DDT byly horší než ty, které mělo vyřešit, přinejmenším vezmeme-li v úvahu jiná, ekologicky šetrnější řešení.

James Boyle, profesor práva na Duke University, mluví přesně v tomto duchu, když tvrdí, že kultura potřebuje své „ekologické hnutí".[7] Jeho myšlenka, ke které se chci dostat ve zbytku této kapitoly, není, že cíle autorských práv jsou špatné. Ani že by autoři neměli být za svou práci placeni. Nebo že by hudba měla být k dispozici „zdarma". Jde o to, že některé formy ochrany autorů budou mít nežádoucí účinky na naše kulturní prostředí, podobně jako DDT na přírodu. A stejně jako kritika DDT není podpora malárie nebo útok proti zemědělcům, tak ani kritika konkrétní regulace na ochranu autorských práv není schvalování anarchie nebo útok proti autorům. Usilujeme o tvůrčí prostředí a měli bychom si být vědomi vlivu našich činů na toto prostředí.

Mým cílem je pokusit se ve zbytku této kapitoly zmapovat právě tento vliv. Technologie Internetu měla bezpochyby dramatický vliv na možnosti autorů chránit svoji tvorbu. Ale také by nikdo neměl pochybovat, že když se dohromady sečtou změny autorského zákona se změnami technologií, které právě probíhají na Internetu, výsledkem nebude jen efektivní ochrana autorských práv. A také, což je obecně opomíjeno, výsledek tohoto masivního zvýšení ochrany bude devastující pro tvůrčí prostředí.

Jednou větou: K zabití komára rozprašujeme DDT, které má pro svobodnou kulturu mnohem ničivější účinky, než že zmizí komár.

Počátky

Amerika zkopírovala anglický autorský zákon. Ve skutečnosti jsme ho zkopírovali a vylepšili. Naše Ústava hovoří zcela jasně o smyslu „tvůrčího vlastnictví", její výslovná omezení posilují anglickou snahu předejít přílišné moci vydavatelů.

Pravomoc k udělování práv k „tvůrčímu vlastnictví" je dána Kongresu, alespoň vzhledem k naší Ústavě, trochu zvláštním způsobem. Článek I, bod 8, klauzule 8 naší Ústavy stanoví, že:

> *„Kongres má právo podporovat Pokrok Vědy a užitečných Umění, zajištěním po omezené Doby Autorům a Vynálezcům výhradní Práva k jejich příslušným Spisům a Objevům."*

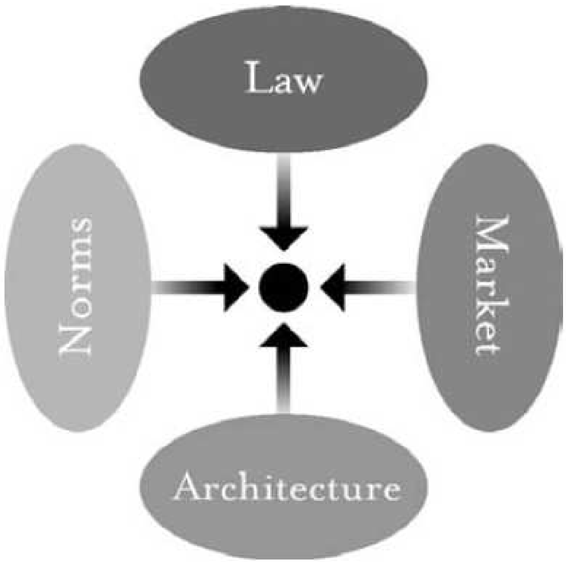
Můžeme to nazvat „Klauzulí o pokroku", všimněte si, co tato klauzule neříká. Neříká, že Kongres má pravomoc udělit „práva k tvůrčímu vlastnictví". Říká, že Kongres má pravomoc podporovat pokrok. Tato pravomoc je jejím veřejným účelem, nikoli obohacování vydavatelů, dokonce ani odměňování autorů.

Klauzule o pokroku výslovně omezuje dobu platnosti autorských práv. Jak jsme viděli v kapitole 6, Angličané omezili dobu trvání autorských práv, aby zajistili, že několik jedinců nebude mít nepřiměřenou kontrolu nad kulturou prostřednictvím nepřiměřené kontroly nad vydáváním knih. Můžeme předpokládat, že zakladatelé následovali Angličany ze stejného důvodu. A skutečně, na rozdíl od Angličanů zakladatelé posílili tento cíl podmínkou, že autorská práva patří jen „Autorům“.

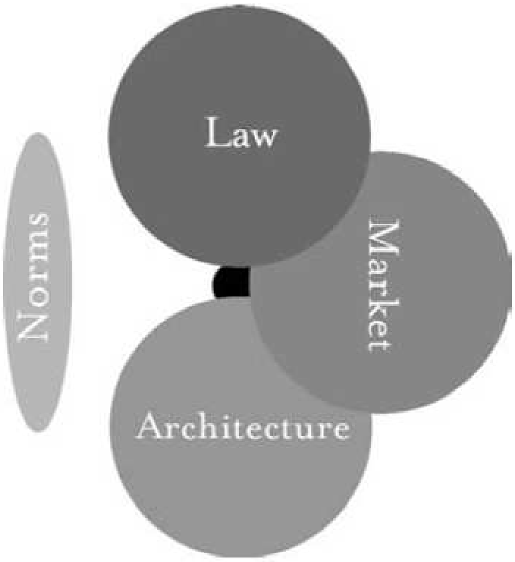
Formulace „Klauzule o pokroku“ odráží obecný návrh Ústavy. Aby ústavodárci předešli problémům, vytvořili systém. Aby zabránili koncentrované moci vydavatelů, vytvořili systém, který udržoval autorská práva mimo dosah vydavatelů a udržoval je v rozumných mezích. Aby předešli koncentraci moci církví, zakázali federální vládě zakládat církve. Aby zabránili soustředění moci ve federální vládě, vytvořili systém na posílení moci jednotlivých států, včetně Senátu, jehož členové byli tenkrát vybíráni státy, a sboru volitelů prezidenta, také vybíraných státy. Každý systém přesně zapadá do rámce Ústavy, navržené k předcházení jinak nevyhnutelné koncentrace moci.

Pochybuji, že by ústavodárci uznali regulaci dnes zvanou „autorský zákon“. Rozsah této regulace jde za hranice všeho, o čem mohli kdy uvažovat. Abychom mohli pochopit, co udělali, musíme umístit „autorský zákon“ do souvislostí. Musíme se podívat, jak se změnil za 210 let od svého prvního návrhu.

Některé z těchto změn pocházejí ze zákona: některé kvůli změnám technologie a některé kvůli změnám technologie skrze koncentraci tržní moci. V našem modelu jsme začali zde:



A skončíme zde:



Teď vysvětlím jak.

Zákon: Doba platnosti

Když Kongres poprvé schválil zákony na ochranu tvůrčího vlastnictví, potýkal se se stejnou nejistotou ohledně postavení tvůrčího vlastnictví jako Angličané v roce 1774. Mnoho států mělo vlastní zákony na ochranu tvůrčího vlastnictví a někteří si mysleli, že tyto zákony jen doplňují common law, které už tvorbu chránilo.[8] To znamenalo, že ve Spojených státech v roce 1790 v oblasti autorských práv neexistovalo žádné zaručené veřejné vlastnictví. Pokud byla autorská práva chráněna common law, nebylo možné jednoduše zjistit, zda je dílo vydané ve Spojených státech chráněné nebo volné. Podobně jako v Anglii, přetrvávající nejistota bránila vydavatelům při tisku a prodeji děl spoléhat na veřejné vlastnictví.

Tato nejistota skončila, když Kongres schválil zákony o udělování copyrightů. Protože federální zákony anulují státní zákony, které jsou s nimi v rozporu, federální copyrighty nahradily veškerou ochranu státními zákony. Stejně jako v Anglii, kde díky Statute of Anne postupně vypršela autorská práva ke všem anglickým dílům, díky federálnímu zákonu vypršela i veškerá státní autorská práva.

V roce 1790 Kongres ustanovil první autorský zákon. Tím vznikly federální copyrighty platné na čtrnáct let. Pokud byl autor na konci této doby stále naživu, mohl požádat o jeho prodloužení o dalších čtrnáct let. Když tak neučinil, jeho dílo přešlo do veřejného vlastnictví.

Přestože během prvních deseti let americké Republiky vzniklo mnoho děl, jen 5 procent z nich bylo registrováno do federálního systému copyrightů. Ze všech děl vytvořených ve Spojených státech před rokem 1790 a mezi lety 1790 a 1800 okamžitě přešlo do veřejného vlastnictví 95 procent a to nejpozději po osmadvaceti, ale nejčastěji již po čtrnácti letech.[9]

Tento systém prodlužování copyrightů byl významnou součástí amerického systému autorských práv. Zajišťoval, že plná doba platnosti autorských práv bude poskytnuta jen tam, kde je o to zájem. Pokud po prvním období autorovi nestálo za to obnovit svá práva, pak ani společnosti nestálo za to na jeho právech trvat.

Čtrnáct let se nám nemusí zdát dlouho, ale drtivé většině tehdejších majitelů autorských práv to stačilo. Jen malá část z nich si po čtrnácti letech obnovila svůj copyright, zbytek nechal svá díla přejít do veřejného vlastnictví.[10]

Dokonce i dnes by tento systém dával smysl. Skutečný komerční život většiny děl trvá jen pár let. Většina knih se přestává tisknout už po roce.[11] Pak je možné prodávat knihy z druhé ruky bez omezení. Knihy už pak nejsou skutečně chráněny autorskými právy. Jediné opravdové komerční využití těchto knih je už jen prodej v antikvariátech, který je (protože nezahrnuje vydávání) skutečně svobodný.

Během prvního století existence Republiky byla doba platnosti autorských práv změněna pouze jednou. Roku 1831 byla platnost prodloužena z maximálně 28 let na maximálně 42 let prodloužením základní ochrany ze 14 na 28 let. Během dalších padesáti let Republiky se doba ochrany prodloužila ještě jednou. Roku 1909 Kongres zvedl platnost prodloužené ochrany ze 14 let na 28, tedy celkem maximálně na 56 let.

Počínaje rokem 1962 Kongres změnil svůj přístup k autorskému zákonu a tím i jeho podstatu. Za posledních čtyřicet let Kongres prodloužil platnost autorských práv jedenáctkrát, z toho dvakrát se změna týkala jen těch budoucích. Zpočátku se prodlužovalo jen trochu, o rok nebo dva. Roku 1976 Kongres prodloužil všechna stávající autorská práva o devatenáct let. A v roce 1998, zákonem Sonny Bono Copyright Term Extension Act (CTEA), Kongres prodloužil platnost stávajících i budoucích autorských práv o dvacet let.

Výsledkem těchto prodloužení je ztížení nebo zpomalení přechodu děl do veřejného vlastnictví. Poslední prodloužení znamená, že veřejné vlastnictví bylo oloupeno o 39 z celkem 55 let, tedy 70 procent času uplynulého od roku 1962. Takže během 20 let od schválení zákona Sonny Bono Act, kdy se do veřejného vlastnictví přesune milion patentů, ani jedinému dílu nevyprší autorská práva.

Následky těchto prodlužování byly zhoršeny ještě další nenápadnou změnou autorského zákona. Vzpomeňte si, jak zakladatelé vytvořili dvoufázový systém autorských práv, který nutil vlastníky autorských práv po vypršení základní platnosti obnovit copyright. Nutnost obnovit copyright znamenala, že díla, která již nepotřebovala ochranu, přešla do veřejného vlastnictví mnohem dříve. Zbylá díla pak byla ta, která ještě měla nějakou komerční hodnotu.

Spojené státy opustily tento rozumný systém v roce 1976. Pro všechna díla vytvořená po roce 1978 zůstala jen jediná doba platnosti: ta nejdelší. Pro jednotlivé autory to bylo do konce života plus 50 let, pro firmy 75 let. Pak v roce 1992 Kongres zrušil nutnost prodlužování pro všechna díla vytvořená před rokem 1978. Pro všechna díla stále chráněná autorským zákonem nově platila jen maximální doba platnosti. Po zákonu Sonny Bono Act to bylo 95 let.

Americké zákony vzhledem k těmto změnám již dále automaticky nezajišťovaly, aby se komerčně nevyužívaná díla stala veřejným vlastnictvím. A vlastně není jisté, jestli je vůbec ještě možné zařadit díla do veřejného vlastnictví. Autorský zákon těmito změnami udělal z veřejného vlastnictví sirotka. Přes podmínku „omezené“ platnosti nemáme žádnou záruku, že platnost skutečně omezená bude.

Tyto změny také mají dramatický vliv na průměrnou dobu platnosti autorských práv. V roce 1973 si více než 85 procent vlastníků autorských práv svá práva neprodloužilo. Průměrná platnost autorských práv v roce 1973 trvala 32,2 roku. Díky zrušení nutnosti prodlužovat je nyní průměrná platnost autorských práv ta maximální. Během třiceti let se tak průměrná doba platnosti ztrojnásobila, z 32,2 na 95 let.[12]

Zákon: Oblast působnosti

„Oblast působnosti“ autorských práv je rozsah práv udělených zákonem. Oblast působnosti amerických autorských práv se dramaticky změnila. Tyto změny nemusí být nutně špatné. Ale měli bychom poznat jejich rozsah, abychom mohli pochopit celou věc v souvislostech.

V roce 1790 byla oblast působnosti velmi úzká. Autorská práva se vztahovala pouze na „mapy, grafy, a knihy.“ Tedy nevztahovala se například na hudbu nebo architekturu. A co je nejdůležitější, autorská práva dávala autorům jen výhradní právo vydávat svá chráněná díla. To znamená, že někdo jiný porušil autorská práva, pouze pokud vydal chráněné dílo bez souhlasu vlastníka práv. Navíc autorská práva daná copyrightem se vztahovala jen na jednu konkrétní knihu. Nespadalo pod ně to, čemu právníci říkají „odvozená díla“. Nekolidovala tedy s právy jiné osoby na překlad chráněné knihy nebo její úpravu do jiné formy (například divadelní hry podle vydané knihy).

Také toto se dramaticky změnilo. Přestože se obrysy dnešních autorských práv se nesmírně těžko popisují, tato práva pokrývají prakticky každé tvůrčí dílo existující v nějaké hmotné podobě. Pokrývají hudbu i architekturu, divadelní hry i počítačové programy. Dávají svému vlastníku nejen výhradní právo „vydávat“ dílo, ale i výhradní kontrolu nad každou „kopií“ onoho díla. A co je pro nás nejdůležitější, dávají nejen kontrolu nad původním dílem, ale i nad každým „odvozeným dílem“, které z původního mohlo vzniknout. Takto autorská práva pokrývají více tvůrčích děl, chrání je v širším smyslu a chrání i díla z velké míry založená na původním díle.

Současně s rozšířením oblasti působnosti byla odstraněna i úřední omezení. Úplné zrušení nutnosti prodlužovat autorská práva v roce 1992 jsem už popsal. Vedle nutnosti prodlužovat byla po většinu historie amerického autorského zákona ještě podmínka, že před udělením autorských práv je třeba dílo registrovat. Také bylo třeba chráněné dílo označit buď známým © nebo slovem „Copyright". A po většinu historie amerického autorského zákona bylo před udělením autorských práv nutné uložit dílo do státního archivu.

Důvodem pro nutnost registrace byl rozumný předpoklad, že pro většinu děl autorská ochrana nebude třeba. Znovu opakuji, u 95 procent děl z prvních deseti let Republiky nebylo o autorskou ochranu nikdy požádáno. Zákon korespondoval s normou, že většina děl očividně nepotřebovala ochranu, takže registrace omezila regulaci zákonem jen na ta, která ji potřebovala. Stejná logika odůvodňovala nutnost označit chráněné dílo, aby bylo snadné zjistit, jestli někdo uplatňuje autorská práva. Nutnost uložit dílo do archivu měla zajistit, aby po vypršení autorských práv byla dostupná kopie, kterou by ostatní mohli používat bez hledání původního autora.

Všechny tyto „formality" byly v americkém systému zrušeny, když jsme se rozhodli okopírovat evropské autorské zákony. Pro získání copyrightu nemusíte dílo registrovat, teď je to automatické. Copyright existuje bez ohledu na to, zda své dílo označíte znakem © nebo ne a existuje bez ohledu na to, zda ostatním dáte k dispozici kopii, kterou by bylo možné dále používat.

Podívejme se na praktický příklad, abychom pochopili rozsah těchto změn.

Kdybyste roku 1790 napsali knihu a patřili mezi 5 procent autorů, kteří skutečně zaregistrovali svou knihu, autorský zákon by vás chránil před vydavateli, kteří by vaši knihu vzali a vydali bez vašeho souhlasu. Cílem zákona bylo regulovat vydavatele, aby se zabránilo nepoctivým obchodním praktikám tohoto druhu. V roce 1790 bylo ve Spojených státech 174 vydavatelů.[13] Autorský zákon tak byl maličkou regulací maličké podmnožiny malé části tvůrčího trhu ve Spojených státech.

Tehdejší zákon se jiných tvůrců vůbec netýkal. Kdybych vaši báseň stále dokola opisoval rukou, abych se ji naučil nazpaměť, zákon z roku 1790 by mi nijak nebránil. Kdybych podle vaší povídky napsal divadelní hru, přeložil ji nebo ji zkrátil, podle původního autorského zákona by bylo vše v pořádku. Tyto tvůrčí činnosti zůstaly svobodné, zatímco činnost vydavatelů byla omezena.

Dnes to vypadá úplně jinak: když napíšete knihu, je automaticky chráněna. A nejen vaše kniha. Každý email, každý vzkaz manželce, každá čmáranice, každý výtvor ve hmotné podobě: to vše je automaticky chráněno autorskými právy. Dílo není třeba registrovat ani označovat. Ochrana vzniká spolu s dílem, ne až po vaší žádosti.

Tato ochrana vám dává právo (až na pár výjimek v rámci „spravedlivého užití") kontrolovat veškeré kopírování díla, ať už jde o vydávání nebo jen krátké úryvky.

To vše je zřejmé. Každý systém autorských práv se snaží regulovat konkurenci vydavatelů. Ale druhá část dnešního autorského zákona tak zřejmá není. Je jí ochrana „odvozených práv“. Když napíšete knihu, nikdo podle ní bez vašeho souhlasu nemůže natočit film. Nikdo ji bez vašeho souhlasu nemůže přeložit. CliffsNotes z ní nemohou udělat výtah, pokud jim nedáte svolení. Všechny tyto odvozeniny původního díla jsou kontrolovány vlastníkem autorských práv. Jinými slovy, autorská práva jsou výhradní práva nejen k původní tvorbě, ale i k velké části tvorby jí inspirované.

Právě právo k odvozeninám by zakladatelům přišlo nejpodivnější, přestože nám připadá přirozené. Původně toto rozšíření vzniklo jako ochrana před očividným obcházením slabého autorského zákona. Když napíšu knihu a vy v ní změníte jediné slovo, můžete si k ní pak nárokovat autorská práva jako k jiné, úplně nové knize? Takový autorský zákon by byl samozřejmě k smíchu, tak byl zákon rozšířen, aby vedle původního díla pokrýval i jeho drobné úpravy.

Uzavřením této mezery zákon uvnitř svobodné kultury vytvořil překvapivou sílu. Překvapivou proto, že nyní se autorský zákon vedle komerčních vydavatelů vztahuje i na každého uživatele počítače. Chápu, že je špatné kopírovat a prodávat cizí dílo. Ale přetvořit cizí dílo je něco jiného. Někteří na tom nevidí nic špatného, podle nich by americký zákon, jak ho napsali ústavodárci, neměl odvozeniny chránit vůbec.[14] Ať už sdílíte takto radikální názory nebo ne, rozdíl oproti škodě z prostého pirátství se zdá jasný.

Přesto autorský zákon k obojímu přistupuje stejně. Mohu jít k soudu a získat soudní příkaz proti pirátskému kopírování mé knihy. Mohu jít k soudu a získat soudní příkaz proti tvůrčímu využití mé knihy.[15] K těmto dvěma různým využitím mé tvůrčí práce se přistupuje stejně.

Tohle se také může zdát spravedlivé. Když napíšu knihu, proč byste měli mít možnost podle mého příběhu natočit film a vydělávat na něm, aniž byste mi zaplatili a uvedli mě jako autora? Nebo když Disney vytvořil postavičku zvanou „Mickey Mouse“, proč byste měli mít možnost vyrábět hračky Mickey Mouse a vydělávat na hodnotě, kterou původě vytvořil Disney?

Jsou to pádné argumenty a obecně mi nejde o to, jestli je právo k odvozeninám opodstatněné. Můj cíl je teď mnohem menší: ukázat, že oproti původním právům je toto rozšíření výraznou změnou.

Zákon a architektura: Dosah

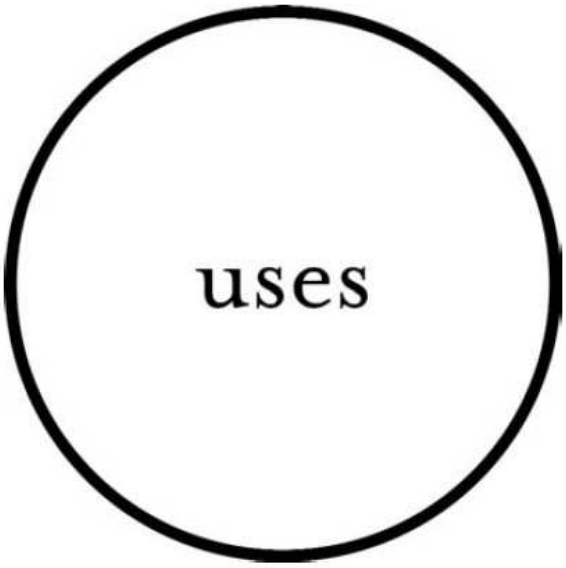
Zatímco původně zákon reguloval jen vydavatele, změna oblasti působnosti autorského zákona způsobila, že dnes reguluje vydavatele, uživatele i autory, protože všechny tři skupiny mohou pořizovat kopie, a předmětem regulace autorského zákona jsou právě kopie.[16]

„Kopie“. Jejich regulace autorským zákonem zní jako samozřejmost. Ale stejně jako u argumentu Jacka Valentiho ze začátku této kapitoly, že „tvůrčí vlastnictví“ si zaslouží „stejná práva“ jako všechen

ostatní majetek, musíme si dávat největší pozor právě na samozřejmosti. Zatímco ve světě před Internetem byla kopie jasný spouštěč autorského zákona, když se zamyslíme, mělo by nám být jasné, že ve světě s Internetem by kopie spouštěčem autorského zákona být neměly. Přesněji řečeno, ne vždy.

Toto je ústřední myšlenou této knihy, takže ji vysvětlím velmi podrobně, aby to bylo jasné. Tvrdím, že Internet by nás měl přivíst k zamyšlení nad podmínkami, za kterých se na nějaké použití díla vztahuje autorský zákon[17], protože je jasné, že současný dosah autorského zákona nebyl zamýšlen, natož zvolen zákonodárci, kteří autorský zákon kdysi stvořili.

Abstraktně si množinu použití můžete představit jako velký prázdný kruh.



Představte si knihu v reálném světě a také že tento kruh představuje všechna její možná použití. Většina z nich není regulována autorským zákonem, protože nevytváří kopii. Když čtete knihu, autorský zákon vaši činnost nereguluje. Když někomu darujete knihu, autorský zákon to nereguluje. Pokud knihu přeprodáte, autorský zákon to nereguluje (zákon výslovně uvádí, že po prvním prodeji knihy už vlastník autorských práv nemůže ukládat další omezení na změny vlastnictví). Když na knize spíte, podkládáte s ní lampu nebo necháte štěně, aby ji rozkousalo, autorský zákon to nereguluje, protože tím nevzniká kopie.



Jiná použití autorský zákon samozřejmě reguluje. Například nové vytištění knihy vytváří kopii, což podléhá autorskému zákonu. Toto konkrétní použití stojí uprostřed kruhu možných použití chráněného díla. Jde o vzorový příklad použití správně regulovaného autorským zákonem (viz následující diagram).



Nakonec je tu ještě tenký stříbrný prstenec jinak regulovaného kopírování, které regulováno není, protože ho zákon považuje za „spravedlivé užití“.

Jsou to použití vytvářející kopie, ale zákon s nimi nakládá jako s neregulovanými, protože to vyžaduje veřejný zájem. Můžete svobodně citovat tuto knihu bez mého svolení i ve velmi negativní recenzi, přestože tím vytvoříte kopii. V jiných případech má vlastník autorských práv výhradní právo

rozhodnout, zda kopírování povolí nebo ne, ale v případě „spravedlivého užití“ zákon toto výhradní právo rozhodovat ruší z důvodu veřejného zájmu (a pravděpodobně i Prvního dodatku).



V reálném světě se tedy možná použití knihy dělí do tří kategorií: (1) neregulovaná použití, (2) regulovaná použití a (3) regulovaná použití, která jsou však považována za „volná“ bez ohledu na názor vlastníka autorských práv.



Přidejme Internet, distribuovanou digitální síť, kde každé užití chráněného díla vytváří kopii.[18] A kvůli této jedné konkrétní vlastnosti digitální sítě se rozsah kategorie 1 dramaticky mění. Užití dříve automaticky neregulovaná jsou teď automaticky regulovaná. Automaticky neregulovaná užití definující svobodu spojenou s chráněným dílem už neexistují. Místo toho teď každé použití podléhá

autorskému zákonu, neboť každé užití vytváří kopii: kategorie 2 spolkla kategorii 1. A ti, kdo by chtěli bránit neregulovaná užití chráněných děl, mohou hledat spásu jen v kategorii 3 („spravedlivé užití“).

A teď konkrétně, ať je tato myšlenka jasná. Když jste si před příchodem Internetu koupili knihu a desetkrát ji přečetli, vlastník autorských práv neměl z autorského zákona žádný rozumný argument, kterým by toto použití své knihy mohl kontrolovat. Autorský zákon neříkal nic o tom, jestli knihu můžete přečíst jednou, desetkrát nebo každou noc před spaním. Žádné z těchto použití (čtení) nemohlo být regulováno autorským zákonem, protože nevytvářelo kopie.

Jenže na tu samou knihu ve formě ebooku se vztahují úplně jiná pravidla. Když tentokrát vlastník autorských práv rozhodne, že jeho knihu můžete číst jen jednou nebo jen jednou za měsíc, autorský zákon mu takto rozsáhlou kontrolu umožňuje díky své nedomyšlené vlastnosti, že se vztahuje na každou nově vzniklou kopii. Tedy když si knihu přečtete desetkrát, zatímco licence dovoluje jen pětkrát, každým dalším čtením vytáříte kopii v rozporu s rozhodnutím vlastníka autorských práv.

Podle některých lidí to dává smysl. Nechci řešit, jestli to smysl dává nebo ne. Chci jen poukázat na tu změnu. Když tuto myšlenku pochopíte, pochopíte i několik dalších věcí:

Za prvé, žádný politik nikdy nechtěl zrušit kategorii 1. Kongres zánik automaticky neregulovaných použití chráněných děl nedomyslel. Nic nenasvědčuje tomu, že by taková změna politiky byla ze strany zákonodárců záměrná. Neregulovaná použití byla v době před Internetem důležitou součástí svobodné kultury.

Za druhé, tato změna je obzvláště závažná pro tvůrčí využití obsahu. Všichni chápeme špatnost komerčního pirátství. Jenže zákon se teď snaží regulovat každou úpravu tvůrčího díla pomocí stroje. „Copy&paste“ a „cut&paste“ se staly zločinem. Úprava příběhu a její zveřejnění nutí autora úpravy alespoň najít ospravedlnění. Jakkoliv je tato změna závažná pro kopírování děl, je daleko závažnější pro jejich tvůrčí využití.

Za třetí, přesun kategorie 1 do kategorie 2 nakládá na kategorii 3 („spravedlivé užití“) břemeno, které nikdy dříve nemusela nést. Kdyby teď chtěl vlastník autorských práv kontrolovat, kolikrát si přečtu jeho knihu online, přirozenou reakcí by bylo argumentovat, že tím porušuje moje uživatelská práva. Jenže ještě nikdy se nevedl soudní spor o to, jestli právo číst patří je „spravedlivé užití“, protože před příchodem Internetu čtení nespadalo pod autorský zákon a tedy nepotřebovalo obhajobu. Právo číst bylo dříve opravdu chráněno, protože čtení nebylo regulované.

Tento fakt o „spravedlivém užití“ všichni ignorují, včetně obhájců svobodné kultury. Jsme zahnaní do kouta a bráníme svoje práva jen pomocí „spravedlivého užití“. Vůbec neřešíme nárůst rozsahu regulace. Tenká vrstva ochrany založená na „spravedlivém užití“ je rozumná, když je drtivá většina

použití neregulovaná. Když je ale všechno automaticky regulované, ochrana pomocí „spravedlivého užití“ nestačí.

Firma Video Pipeline je skvělým příkladem. Video Pipeline vydělávala výrobou reklamních klipů na filmy pro filmové prodejny. Prodejny promítaly klipy, aby si zvýšily prodeje. Video Pipeline dostala klipy od distributorů, nahrála je na kazety a prodávala kazety prodejnám.

Firma takto fungovala asi patnáct let. V roce 1997 ji napadlo použít k distribuci klipů Internet. Napadlo ji rozšířit svůj trh „reklamních vzorků“ a nabídnout obchodům klipy k prohlížení i po Internetu. Podobně jako si v knihkupectví můžete přečíst několik stránek knihy, než si ji koupíte, i tady byste měli možnost prohlédnout si část filmu online, než si ho koupíte.

V roce 1998 firma informovala společnost Disney a další filmové distributory, že se chystá prodejcům jejich filmů dodávat klipy přes Internet místo posílání kazet. Dva roky poté Disney nařídil s tím přestat. Vlastník Video Pipeline vyzval společnost Disney k diskusi o problému, protože vybudoval firmu kolem distribuce na podporu prodeje filmů společnosti Disney a jeho zákazníci byli závislí na dodávkách tohoto obsahu. Disney s diskusí souhlasila, jedině když Video Pipeline okamžitě zastaví distribuci. Video Pipeline ale považovala svou distribuci za „spravedlivé úžití“ obsahu. Podali proto žalobu, aby jim to soud potvrdil.

Společnost Disney podala protižalobu o náhradu škody ve výši 100 milionů dolarů. Náhrada škody byla požadována na základě tvrzení, že Video Pipeline „záměrně porušila“ autorská práva společnosti Disney. Když soud potvrdí záměrné porušení autorských práv, může přiznat náhradu škody ne podle skutečných škod, ale podle částky požadované žalobcem. Protože Video Pipeline rozdistribuovala 700 klipů z Disneyho filmů na podporu prodeje těchto filmů v obchodech, společnost Disney je teď žalovala o 100 milionů dolarů.

Disney má samozřejmě právo kontrolovat svůj majetek, ale distributorské obchody mají určitá práva spojená s jejich prodejem. Společnost Disney u soudu tvrdila, že obchody mají právo filmy prodávat a zveřejňovat seznam prodávaných filmů, ale bez jejich svolení nesmějí promítat propagační klipy.

Může vám to připadat jako jasný případ a myslím si, že to by to byl jasný případ i pro soud. Mým cílem je zmapovat změnu, která dává společnosti Disney takovou moc. Před příchodem Internetu v Disney nemohli kontrolovat, jak lidé získávají obsah. Když se film dostal do obchodu, „pravidlo prvního prodeje“ umožňovalo prodejci s filmem libovolně nakládat (kromě vytváření dalších kopií), včetně promítání jeho částí. Ale příchod Internetu umožnil společnosti Disney centralizovat kontrolu nad přístupem k obsahu. Protože každé použití Internetu vytváří kopii, používání na Internetu spadá pod kontrolu vlastníka autorských práv. Technologie zvětšuje rozsah skutečné kontroly, protože technologie vytváří kopii při každé transakci.

Možnost zneužít bezpochyby ještě neznamená samotné zneužití, a tak ani možnost zneužít kontrolu ještě není zneužití kontroly. Podle vlastnického práva vám smí Barnes&Noble zakázat dotýkat se knih v jejich obchodech. Jenže trh vás proti takovému zneužití účinně chrání. Kdyby Barnes&Noble zakázala pročítání, zákazníci by odešli ke konkurenci. Konkurence chrání před takovými extrémy. A stejně dobře (zatím jsem to nijak nezpochybňoval) může konkurence chránit i před zneužíváním autorských práv. Vydavatelé spravující autorská práva pochopitelně mohou určit, kolikrát smíte knihu číst nebo vám mohou bránit v jejím půjčování. Ale v konkurenčním prostředí, kterým je knižní trh, je pravděpodobnost takového chování mizivá.

Mým cílem je zatím jen zmapovat změny, které umožnila změna architektury. Zabudování správy autorských práv do technologie znamená, že regulace už se dál neřídí vyváženými pravidly. Teď je vše na uvážení vlastníka autorských práv. V některých případech to může být neškodné. Jindy to ale povede ke katastrofě.

Architektura a zákon: Donucovací prostředky

Vymizení neregulovaného užití by samo o sobě byla dost velká změna, ale další důležitá změna způsobená Internetem ještě zvětšuje její význam. Netýká se rozsahu regulace, ale způsobu, jakým je regulace vynucována.

Před příchodem digitálních technologií o tom, co a jak se bude regulovat autorskými právy, rozhodoval většinou zákon. Zákonem myslím soud a soudce. Nakonec to vždy byl člověk, odborník na tradici zákona a vědomý si rovnováhy podporované tradicí, kdo rozhodoval o omezení vaší svobody zákonem.

Mezi lidmi koluje historka o boji bratrů Marxů s Warner Brothers. Marxové chtěli natočit parodii filmu Casablanca. Warner Brothers měli námitky. Napsali Marxům nevybíravý dopis, kde jim hrozili vážnými právními důsledky, pokud budou pokračovat.[19]

Na to Marxové reagovali v podobném duchu. Odepsali Warnerům, že bratři Marxové „byli bratři mnohem dříve než vy.“[20] Marxové tedy vlastnili slovo bratři a kdyby Warner Brothers trvali na vlastnictví Casablancy, budou Marxové trvat na vlastnictví „bratrů“.

Byla to samozřejmě absurdní a planá hrozba, protože Warner Brothers stejně jako bratři Marxové věděli, že žádný soud by se takovou směšnou žalobou nezabýval. Takový extremismus byl pro svobodu všech (včetně Warner Brothers) bezvýznamný.

Na Internetu ale žádná ochrana před nesmyslnými pravidly není, protože na Internetu o pravidlech stále více rozhoduje stroj a ne člověk. Pravidla autorského zákona, jak si je vykládá vlastník autorských práv, jsou stále častěji zabudovávána přímo do technologie, která dodává chráněný obsah.

Namísto zákona vládne program. A problém regulace v programech je ten, že program se, na rozdíl od zákona, nestydí. Program by nepochopil vtip bratří Marxů. A to by mělo následky, které vůbec nejsou k smíchu.

Podívejme se například na můj Adobe eBook Reader.

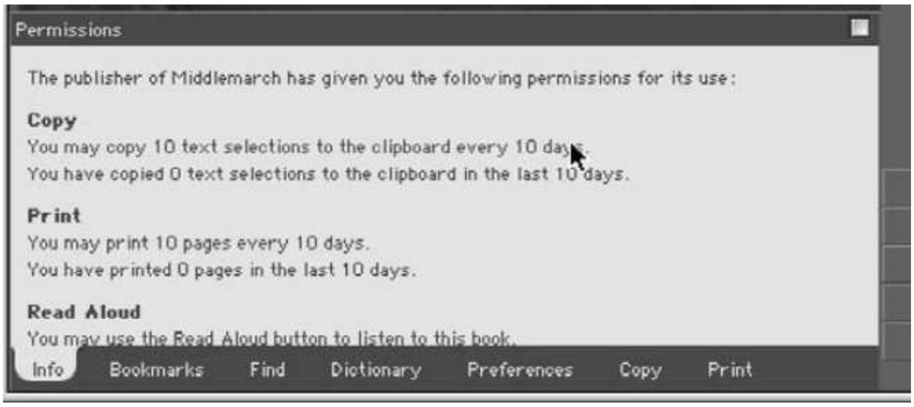
Ebook je kniha v elektronické podobě. Adobe eBook není kniha vydaná firmou Adobe; Adobe vyvíjí software, pomocí kterého vydavatelé dodávají ebooky. Nabízí technologii a vydavatelé dodávají obsah pomocí této technologie.

Následující obrázek je stará verze mého Adobe eBook Readeru.



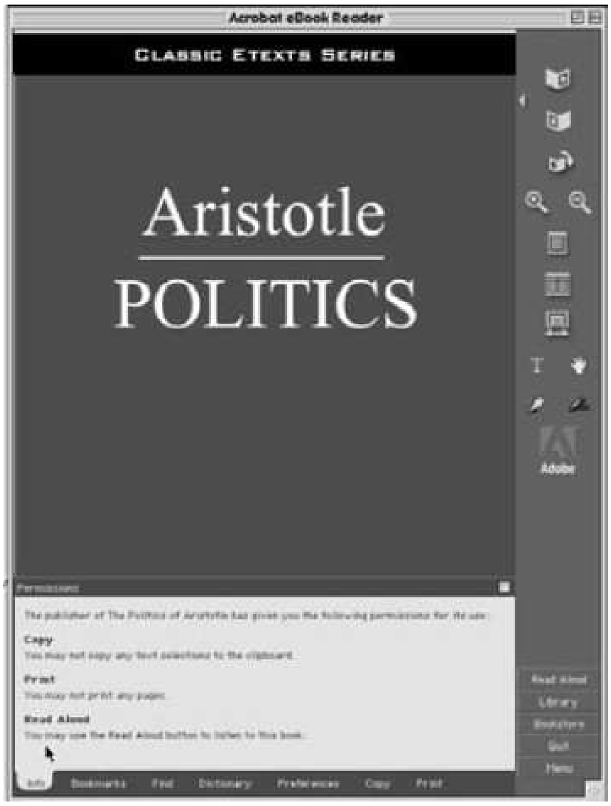
Jak vidíte, mám ve sbírce pár ebooků. Některé z těchto knih jsou kopie obsahu patřícího do veřejného vlastnictví, například *Middlemarch* (kniha M. A. Evansové z roku 1872 - pozn. překl.) je volné dílo. Některé z nich jsou kopie obsahu, které do veřejného vlastnictví ještě nepatří, kupříkladu moje vlastní kniha *The Future of Ideas* ještě volné dílo není.

Nejprve se podívejme na *Middlemarch*. Pokud na něj kliknete, uvidíte hezký přebal a pak dole tlačítko Permissions (oprávnění). Když na něj kliknete, uvidíte seznam oprávnění, která vám vydavatel k této knize dal.

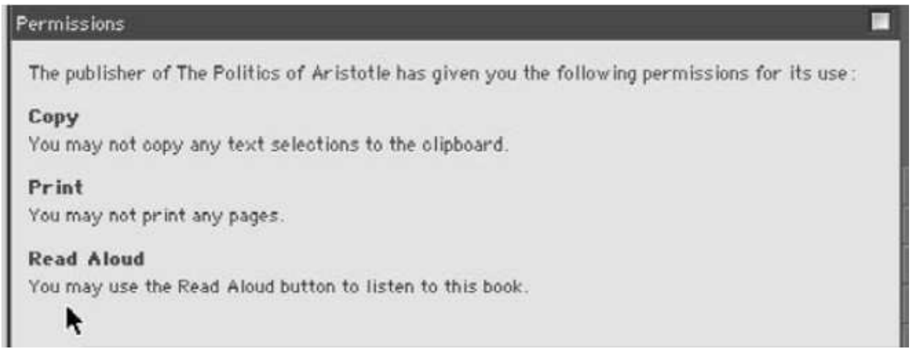


Podle mého eBook Readeru si mohu do schránky zkopírovat deset úryvků textu každých deset dní. (Zatím jsem nic nezkopíroval.) Také mohu každých deset dní vytisknout deset stran knihy. A konečně mohu použít funkci Předčítat, abych si *Middlemarch* poslechl.

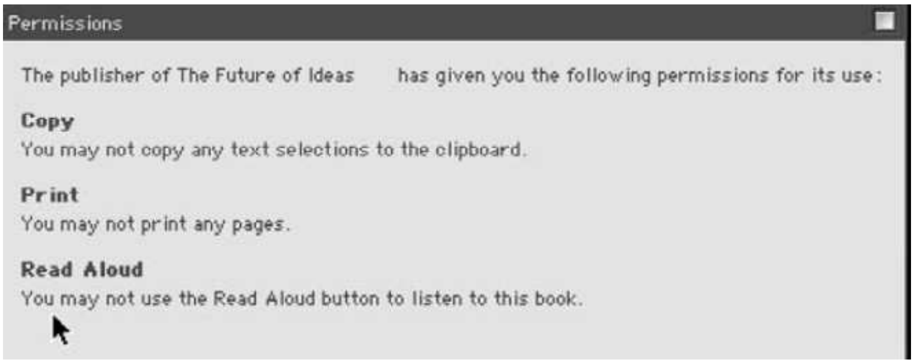
Tady je ebook jiného volného díla (včetně překladu), Aristotelovy Politiky.



Podle jeho oprávnění není dovoleno nic kopírovat ani tisknout. Ale naštěstí můžete alespoň použít funkci Předčítat a knihu si poslechnout.



Nakonec (a což je nejvíc zarážející), tady jsou oprávnění k původní elektronické verzi mé minulé knihy *The Future of Ideas*:



Žádné kopírování, žádný tisk a neopovažujte se tuto knihu poslouchat! Adobe eBook Reader nazývá tuto regulaci „oprávnění“, jako by vydavatel měl moc určovat, jak můžete tato díla používat. U chráněných děl tuto moc vlastník autorských práv samozřejmě má v rámci autorského zákona. Ale u nechráněných děl takovou moc nikdo nemá.[21] Když tedy můj Middlemarch ebook říká, že mám povolení kopírovat jen deset úryvků textu každých deset dní, ve skutečnosti to znamená, že Adobe eBook Reader umožnil vydavateli kontrolovat, jak budu knihu na svém počítači používat daleko za dosah autorského zákona.

Kontrola naopak přichází z programu, z technologie, ve které ebook „žije“. Přestože to ebook označuje jako oprávnění, nejsou to „oprávnění“, jak je známe. Když puberťák dostane „svolení“ zůstat venku do půlnoci, ví (pokud to není Popelka), že může zůstat venku do 2 hodin do rána, ale když to rodiče zjistí, potrestají ho. Když ale Adobe eBook Reader řekne, že mohu zkopírovat deset úryvků, po zkopírování desátého úryvku už počítač žádné další nezkopíruje. Stejně je omezené i tisknutí: po deseti stránkách už eBook Reader nic dalšího nevytiskne. Stejné je to i s nesmyslným omezením, které vám nedovoluje nechat si předčítat mou knihu. Nikdo vás nebude žalovat, když zmáčknete příslušné tlačítko; když to přeci uděláte, počítač ji prostě nebude předčítat.

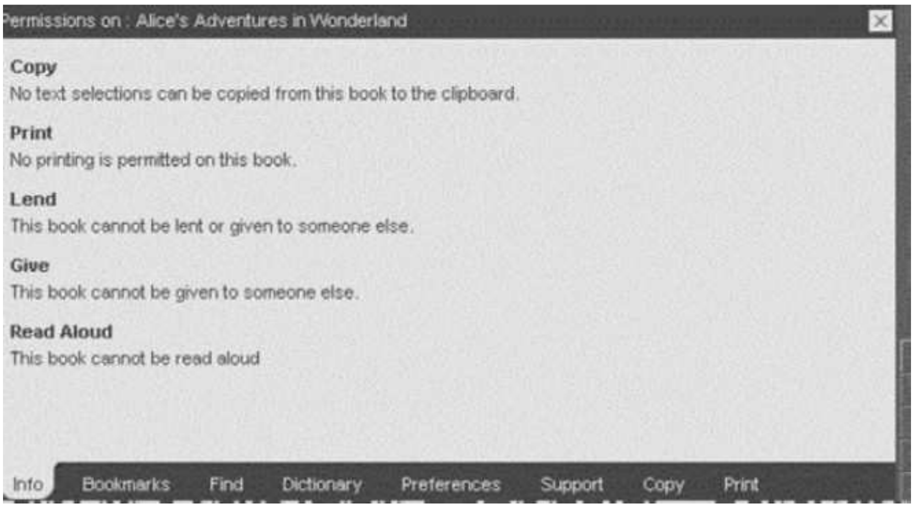
To je omezení, ne oprávnění. Představte si, že by bratři Marxové prodávali textový procesor, ve kterém když zkusíte napsat „Warner Brothers“, slovo „Brothers“ se smaže.

To je budoucnost autorského zákona: místo autorského zákona ochranné programy. Kontrola přístupu k obsahu nebude schvalována soudy, bude to kontrola napsaná programátory. A zatímco na kontrolu zabudovanou v zákonech vždy dohlíží soudce, na kontrolu zabudovanou v technologii nedohlíží nikdo.

Jak moc je to důležité? Není vždy možné obejít omezení zabudovaná v technologii? Software se prodával s technologiemi, které uživatelům omezovaly možnosti jeho kopírování, ale tyto ochrany bylo snadné obejít. Proč nebude stejně snadné obejít i tyto ochrany?

Zatím jsme se dotkli jen okraje celého problému. Vraťme se k Adobe eBook Readeru.

Společnost Adobe krátce po uvedení eBook Readeru na trh zažila skandál. Mezi knihami volně ke stažení ze stránek Adobe byla i kopie *Alenky v říši divů*. Tato skvělá kniha je volné dílo. Ale když jste klikli na Oprávnění této knihy, objevilo se následující:



Měli jste dětskou knihu, volné dílo, které nemůžete kopírovat, půjčovat, darovat a ani „předčítat“!

Skandál se týkal posledního jmenovaného oprávnění. Text totiž neříkal, že nemůžete použít funkci Předčítat. Říkal, že knihu nesmíte číst nahlas. Někteří to pochopili tak, že Adobe omezovalo právo rodičů číst knihu svým dětem, což se zdálo, mírně řečeno, absurdní.

Adobe rychle odpovědělo, že by bylo absurdní domnívat se, že se snažili omezovat právo číst knihu nahlas. Samozřejmě omezovali jen možnost použít funkci Předčítat k poslechu knihy. Ale otázka, na kterou Adobe nikdy neodpovědělo, zní takto: „Souhlasila by společnost Adobe s tím, aby uživatelé používali software k obejití ochran zabudovaných v eBook Readeru?“ Kdyby nějaká společnost (říkejme jí Elcomsoft) vyvinula program na odstranění technologických omezení zabudovaných v eBook Readeru, aby si třeba slepec mohl nechat knihu předčítat počítačem, souhlasila by společnost Adobe, že takové použití eBook Readeru je v pořádku? Adobe na tuto otázku neodpověděla, protože odpověď, jakkoli absurdní se to může zdát, zní ne.

Nechci obviňovat společnost Adobe. Naopak, Adobe patří mezi nejpokrokovější společnosti vytvářející strategie pro vyvážení otevřeného přístupu k obsahu a podpory inovací. Jenže technologie firmy Adobe umožňuje kontrolu a Adobe má motivaci tuto kontrolu bránit. Motivace je to sice pochopitelná, ale její důsledky bývají šílené.

Podívejme se na moji oblíbenou historku, kde tato myšlenka vystupuje v obzvlášť absurdních souvislostech.

Představte si robotického psa od Sony zvaného „Aibo". Aibo se učí triky, tulí se a běhá za vámi. Krmí se pouze elektřinou a tak nedělá nepořádek (aspoň ne ve vašem domě).

Aibo je drahý a oblíbený. Jeho fanoušci z celého světa založili kluby, aby se mohli dělit o příběhy. Jeden z nich dokonce založil webovou stránku na sdílení informací o Aibovi. Nazval ji aibopet.com (a aibohack.com, ale to je jiný název stejné stránky) a napsal tam, jak Aiba naučit i jiné triky, než ho naučila Sony.

„Naučit" má ale tentokrát zvláštní význam. Aibo je jen roztomilý počítač. Počítač něco naučíte tak, že ho přeprogramujete. Takže když aibopet.com nabízel informace, jak Aiba naučit nové triky, vlastně to znamená, že na aibopet.com byly pro uživatele Aiba informace, jak svého počítačového „psa" hacknout, aby dělal nové triky (proto aibohack.com).

Nejste-li programátor a moc programátorů neznáte, slovíčko „hack" vám může znít nepříjemně. Neprogramátoři sekají křoví nebo plevel („sekat" je jeden z významů slova „hack"). Neprogramátoři v hororech dělají ještě horší věci. Jenže pro programátory, nebo kodéry, jak jim říkám, má slovo hack mnohem pozitivnější význam. Hack je kus kódu, který umožní programu dělat věci, pro které původně nebyl určen. Když si ke starému počítači koupíte novou tiskárnu, může se vám stát, že počítač tiskárnu nebude umět ovládat. Pokud se vám to stane, budete mít radost, až na Internetu objevíte hack od někoho, kdo pro váš počítač napsal ovladač tiskárny.

Některé hacky jsou jednoduché. Některé jsou neuvěřitelně těžké. Hackeři rádi přijímají stále těžší úkoly jako výzvu. Talentovaní hackeři pak sklízejí uznání. Za dodržování morálních zásad při hackování je uznání zasloužené.

Zmíněný fanoušek Aiba prokázal obojí, když hacknul program a nabídl světu kus kódu, který Aiba naučil tancovat na jazz. Aibo na to původně nebyl naprogramovaný. Chytrá úprava tomuto psovi přidala oproti původní výbavě od Sony nové schopnosti.

Vyprávěl jsem tento příběh při mnoha rozličných příležitostech v USA i v zahraničí. Jednou se mě jeden zmatený posluchač zeptal, jestli ve Spojených státech smí psi tancovat na jazz. Často zapomínáme, že historky o zapadákově stále ještě kolují světem. Takže než budu pokračovat: nikde (už) není zločin tančit jazz. Stejně tak by nemělo být zločinem (i když tohle budeme řešit až za chvíli)

naučit to vašeho psa. Tancování jazzu je prostě zcela legální činnost. Snadno si představíme, co si myslel majitel aibopet.com: „Co by komu vadilo, když naučím robotického psa tancovat?“

Ponechme ale Aiba na chvíli stranou a podívejme se na článek napsaný pro jednu konferenci známým a uznávaným akademikem Princetonské univerzity Edem Feltenem. Vláda ho najala jako experta pro proces s Microsoftem, kde měl přezkoumat, co se dá nebo nedá dělat s jeho kódem. Během procesu předvedl svou genialitu a klid. I pod těžkou palbou právníků Microsoftu trval na svém. Nenechal se zastrašit k mlčení o něčem, co dobře znal.

Feltenova statečnost ale prošla skutečnou zkouškou až v dubnu 2001.[22] Spolu s kolegy tenkrát připravoval článek pro jednu konferenci. Článek popisoval slabinu šifrovacího systému vyvíjeného skupinou Secure Digital Music Initiative (SDMI) pro kontrolu distribuce hudby.

Uskupení SDMI mělo za cíl vývoj technologie, který by vlastníkům obsahu umožňovala mnohem lepší dohled nad svým obsahem, než jaký původně nabízel Internet. Pomocí šifrování chtěli vyvinout standard, který by majiteli obsahu umožnil říci: „Tato hudba se nesmí kopírovat“, a počítač by toto nařízení respektoval. Technologie měla být součástí tzv. „věrohodného systému“, který měl posílit důvěru vlastníků obsahu ve fungování Internetu.

Když se SDMI domnívala, že má standard na dosah, vyhlásila soutěž. Soutěžící dostali kus zašifrovaného obsahu a měli se pokusit šifru prolomit. Pokud se jim to povedlo, problém nahlásili konsorciu.

Felten se svým týmem systém rychle rozlouskli. Slabina jim připadala typická: spousta dalších systémů by měla podobný problém, takže považovali za správné tuto slabinu předvést ostatním, kteří se zabývají šifrováním.

A co Felten vlastně dělal? Opět jsme ve Spojených státech, kde máme princip svobody slova. Nemáme ho jen proto, že je to zákon, ale proto, že je to opravdu skvělá věc. Dobře pěstovaná tradice svobody slova podporuje širokou kritiku. Kritika následně přináší zlepšení kritizovaných systémů, lidí, myšlenek.

Felten s kolegy udělal to, že připravoval článek popisující technologickou slabinu. Nešířili hudbu zdarma, ani tu technologii nevyvíjeli ani nepoužívali. Článek byl akademický text, nesrozumitelný pro většinu lidí. Jenže jasně ukazoval slabinu systému SDMI a proč by v současné podobě nefungoval.

Co spojuje tyto dva příběhy, aibopet.com a Feltena, jsou dopisy, které následně obdrželi. Aibopet.com dostal dopis od Sony o popsaném hacku. Přestože pes tancující jazz je naprosto v pořádku, Sony napsala:

> *„Vaše stránka obsahuje informace umožňující obejití protokolu ochrany proti kopírování AIBO-waru, což je v rozporu s ustanoveními Digital Millenium Copyright Act.“*

A přestože akademický článek popisující slabinu šifrovací technologie by měl být také legální, Felten obdržel dopis od právníka RIAA v následujícím znění:

> *„Zveřejnění informací získaných účastí v Soutěži je mimo rozsah činností povolených Smlouvou a vystavuje Vás a Váš výzkumný tým stíhání podle Digital Millennium Copyright Act.“*

V obou případech byl tento podivný Orwellovský zákon použit proti šíření informací. Digital Millennium Copyright Act (DMCA) udělal z šíření informací zločin.

Zákon DMCA byl prosazen jako odpověď na prvotní strach majitelů autorských práv z kyberprostoru. Báli se, že ochrana autorských práv přestala fungovat, a bylo třeba najít technickou náhradu. Měly to být technologie na ochranu autorských práv na kontrolu množení a šíření chráněného materiálu. Byly navrženy jako programy měnící původní kód Internetu, aby vlastníkům autorských práv vrátily část ochrany.

Cílem zákona DMCA bylo chránit programy určené k ochraně chráněného materiálu. Dalo by se říct, že je to „právní kód“ podpírající „softwarový kód“, který má za úkol chránit „právní kód“ autorského zákona.

Jenže zákon DMCA nebyl navržen jen na ochranu chráněných děl tak, jak to dělá autorský zákon. Jeho ochrana jde daleko za hranice autorského zákona. DMCA reguluje i zařízení navržená k obejití ochranných technologií. Byl vytvořen, aby tato zařízení zakázal, bez ohledu na to, jestli použití porušuje autorská práva nebo ne.

Případy Aibopet.com a Eda Feltena to ilustrují. Aibo hack obešel ochranný systém, aby naučil psa tancovat jazz. Přitom samozřejmě použil chráněný materiál. Ale protože aibopet.com byla nekomerční stránka a zmíněné použití neumožňovalo následné porušení autorských práv, ten hack byl bezpochyby „spravedlivým užitím“ chráněného materiálu Sony. Jenže „spravedlivé užití“ proti DMCA nefunguje jako obhajoba. Nejde o to, jestli použitím chráněného materiálu byla porušena autorská práva. Otázka teď zní, jestli byl prolomen systém na ochranu autorských práv.

Hrozba proti Feltenovi byla sice mírnější, ale ve stejném duchu. Zveřejněním článku popisujícího postup k prolomení systému na ochranu autorských práv, jak naznačoval právník RIAA, sám Felten šířil technologii na prolamování. Takže ačkoli sám autorská práva neporušoval, jeho článek to umožňoval ostatním.

Bizarnost těchto argumentů je zachycena v karikatuře nakreslené roku 1981 Paulem Conradem. V té době kalifornský soud postavil mimo zákon videorekordéry, protože to byla technologie na porušování autorských práv: Umožňovaly svým majitelům kopírovat filmy bez povolení vlastníka autorských práv. Samozřejmě měly i legální využití, například Fred Rogers, známý jako Mr. Rogers, u soudu vypověděl, že mu nevadí, když si lidé budou jeho pořad Mr. Rogers’ Neighborhood natáčet.

> *„Některé veřejné, ale i soukromé stanice vysílají ‚Neighborhood‘ v době, kdy se na něj děti nemohou dívat. Myslím si, že je pro rodiny opravdu užitečné takové programy nahrát a pustit si je v příhodnější čas. Vždy jsem měl pocit, že s příchodem této nové technologie, která umožňuje nahrát si ‚Neighborhood‘ z éteru, a mluvím za ‚Neighborhood‘, protože mu dělám producenta, jim umožňuje mnohem aktivněji rozvrhovat svůj televizní život. Zcela upřímně, nemám rád, když za lidi rozvrhuje někdo jiný. Můj přístup ve vysílání vždy byl: ‚Jste důležití takoví, jací jste. Můžete dělat správná rozhodnutí.‘ Možná už mluvím moc dlouho, ale mám prostě pocit, že cokoli, co člověku umožňuje být v řízení svého života zdravě aktivnější, je důležité.“*[23]

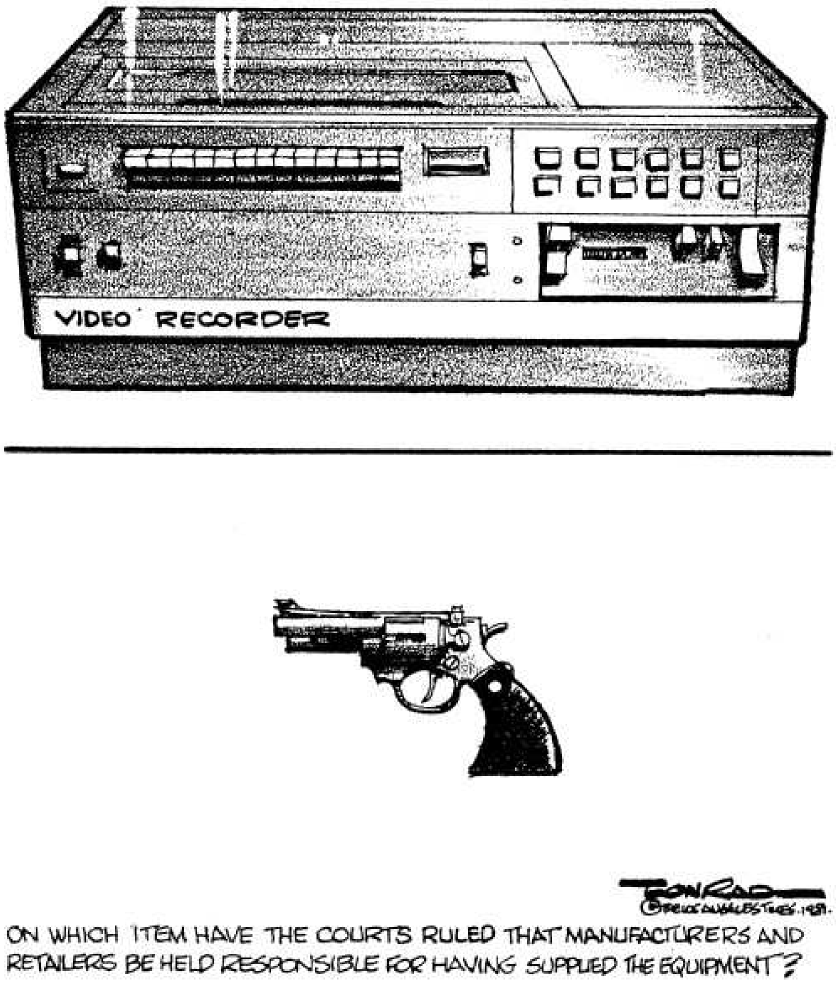
I přes zjevnou existenci legálních použití byla některá použití nelegální, a tak soud uložil zodpovědnost výrobcům videorekordérů.

To vedlo Conrada k nakreslení karikatury níže, kterou si můžeme vypůjčit i pro DMCA.

Nenapadá mě lepší argument než tento obrázek, ale zkusím se aspoň přiblížit. Článek DMCA o zákazu obcházení ochran je zaměřen na technologie pro překonávání autorských ochran. Ty mohou sloužit k různým účelům. Mohou například sloužit k masivnímu pirátskému šíření chráněného materiálů, což je špatné. Nebo mohou umožnit použití chráněného obsahu způsobem, který se považuje za „spravedlivé užití“, což je správné.

Pistolí může být zastřelen policista nebo dítě. Většina lidí by souhlasila, že takové použití je špatné. Nebo může být použita ke cvičné střelbě a sebeobraně. Aspoň někteří by takové použití považovali za správné. I to je technologie, která má dobrá i špatná použití.

Jasným sdělením Conradovy karikatury je podivnost světa, kde zbraně jsou legální, přes škodu, kterou mohou napáchat, zatímco videorekordéry (a technologie na obcházení autorských ochran) jsou nelegální. Pointa je, že na porušení autorských práv ještě nikdo nezemřel. Přesto zákon tyto technologie zakazuje, i když mohou být užitečné, zatímco zbraně povoluje, i přes jasné a tragické škody, které páchají.



Popisek: U kterého předmětu soudy rozhodly, že výrobci a prodejci budou za dodání nástroje nést spoluvinu?

Příklady Aibo a RIAA ukazují, jak vlastníci autorských práv mění rovnováhu zajištěnou autorským zákonem. Majitelé autorských práv pomocí programů omezují „spravedlivé užití“ a pomocí DMCA trestají ty, kdo by se pokusili těmto omezením vyhnout. Technologie se stala nástrojem k vymazání „spravedlivého užití“ a DMCA na toto vymazání dohlíží.

Kód se stává zákonem. Omezení zabudovaná do technologie kopírovací ochrany se stávají pravidly, jejichž porušení je protizákonné. Kód zvyšuje zákonnou regulaci, přestože předmět regulace (činnost jinak jasně spadající do „spravedlivého užití“) je mimo dosah zákona. Kód se stává zákonem, rozšiřuje zákon, rozšiřuje kontrolu, kterou majitelé autorských práv uplatňují. Přesněji řečeno jde o ty majitele, jejichž právníci umí napsat nevybíravé dopisy, jako dostali Felten a aibopet.com.

Je tu ještě jedno hledisko součinnosti technologie a zákona, které pomáhá posilovat regulaci autorskými právy. Tím je jednoduchost, s jakou je možné porušení zákona zjistit. Oproti výroku oblíbenému v době zrodu kyberprostoru, že na Internetu nikdo nepozná, že jste pes, díky vývoji

technologií je stále snadnější vystopovat psa, který udělal něco nezákonného. Technologie Internetu jsou stejně dostupná jak čmuchalům taki sdílečům a při pátrání po totožnosti osob porušujících pravidla jsou čmuchalové stále lepší.

Představte si, že jste členy Star Trek fanklubu. Každý měsíc se sejdete probrat novinky a možná i zahrát si svůj vlastní příběh. Jeden bude hrát Spocka, další kapitána Kirka. Postavy začnou se zápletkou ze skutečného dílu a budou ji dále rozvíjet.[24]

Před příchodem Internetu to byla naprosto neregulovaná činnost. Bez ohledu na to, co jste v klubovně dělali, nikdy by vás nepřišla vyšetřovat policie kvůli autorským právům. Tao část kultury byla svobodná, mohli jste si s ní dělat, co se vám zachtělo. Mohli jste na ní stavět beze strachu z právních omezení.

Ale kdybyste klub založili na Internetu a umožnili členství komukoliv, dopadlo by to jinak. Roboti hledající na Internetu porušení autorských práv a ochranných známek by vaši stránku rychle našli. Vaše interpretace zápletky seriálu by mohla snadno vést k právní žalobě. A ignorování žaloby by vás mohlo přijít velmi draho. Autorský zákon je mimořádně účinný, tresty jsou vysoké a procesy rychlé.

Zvýšení účinnosti zákona je způsobeno jednodušší vymahatelnosti zákona. I tato změna radikálně mění rovnováhu. Je to, jako kdyby váš automobil neustále vysílal rychlost jízdy. Pak by úřady mohly začít ukládat pokuty podle odvysílaných dat. A něco takového se právě děje.

Trh: Koncentrace

Takže doba platnosti autorských práv se za posledních třicet let se ztrojnásobila. Oblast působnosti autorských práv se také rozšířila, od pouhé regulace vydavatelů k regulaci téměř všech. I dosah autorských práv se změnil, jak se z každé akce stává kopírování a je proto automaticky regulovaná. A jak technologové vymýšlejí stále lepší způsoby kontroly používání obsahu a autorská práva jsou stále více vymáhána technickými prostředky, moc autorských práv se také mění. Zneužití se mnohem snadněji odhaluje a trestá. Tato regulace tvůrčího procesu, která začala jako maličká intervence do nepatrného zlomku tvůrčího trhu, se stala největší regulací tvorby vůbec. Došlo k masivnímu nárůstu rozsahu státní kontroly nad inovací a tvorbou. Ti, kdo kdysi stáli u zrodu autorských práv, by je dnes vůbec nepoznali.

Domnívám se nicméně, že všechny tyto změny by nebyly tak podstatné, kdyby se k nim nepřidala ještě jedna, kterou také musíme uvážit. Je to změna, která je v jistém smyslu všeobecně známá, ale její význam a rozsah nebyly zcela pochopeny. Právě ona je důvodem, proč by nás ostatní popsané změny měly znepokojovat.

Je to změna v koncentraci a integraci médií. Za posledních dvacet let prošla struktura vlastnictví médií radikální proměnou způsobenou změnami v zákonech. Před těmito změnami byly různé druhy médií vlastněné samostatnými mediálními společnostmi. Dnes je stále více médií vlastněno jen hrstkou z nich. Po změnách ohlášených organizací FCC v červnu 2003 se očekává, že 85 procent světových médií bude za pár let pod kontrolou pouhých tří společností.

Tyto změny můžeme rozdělit do dvou kategorií: rozsah koncentrace a její forma.

Změny rozsahu koncentrace je snazší popsat. Jak senátor John McCain shrnul data ze zprávy FCC o vlastnictví médií, „pět společností kontroluje 85 procent našich médií.“[25] Pět hudebních značek (Universal Music Group, BMG, Sony Music Entertainment, Warner Music Group a EMI) ovládá 84,8 procenta hudebního trhu USA.[26] „Pět největších kabelových společností vysílá program pro 74 procent všech zákazníků v zemi.“[27]

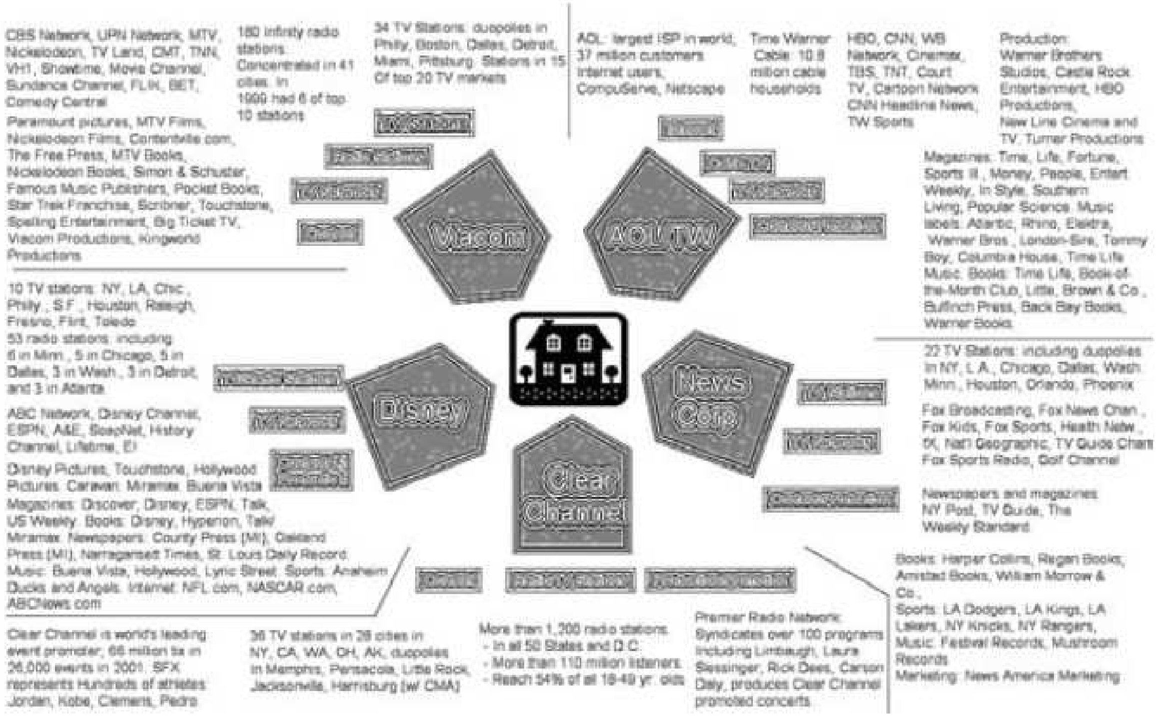
V případě rádia je situace ještě dramatičtější. Před deregulací vlastnil největší rádiový konglomerát méně než 75 stanic. Dnes jedna společnost vlastní přes 1200 stanic. Během následných fúzí klesl počet vlastníků rádií o 34 procent. Na většině trhů dnes dva největší hráči kontrolují 74 procent všech příjmů. Celkově mezi sebe čtyři společnosti rozdělují 90 procent všech příjmů z reklamy v zemi.

I vlastnictví novin se koncentruje. Dnes v USA existuje o šest set deníků méně než před osmdesáti lety a deset společností kontroluje polovinu celostátního nákladu. V USA je dvacet velkých novinových vydavatelství. Deset předních filmových studií inkasuje 99 procent veškerých příjmů z filmů. Deset největších kabelových společností kontroluje 85 procent příjmů z kabelové televize. Takový trh je na hony vzdálený svobodnému tisku, který se zakladatelé snažili chránit. Tento trh je opravdu dobře chráněný - trhem.

Koncentrace velikosti je jedna věc. Mnohem škodlivější změna je ve formě koncentrace. Jak napsal James Fallows v nedávném článku o Rupertu Murdochovi:

> *„Murdochovy společnosti představují produkční systém s bezkonkurenční integrací. Dodávají obsah: filmy od Foxu … televizní pořady od Foxu … Foxem kontrolované sportovní přenosy a k tomu noviny a knihy. Prodávají tento obsah veřejnosti a inzerentům: v novinách, v éteru, na kanálech kabelové televize. A také provozují distribuční systém, přes který se obsah dostává k zákazníkům. Murdochův satelitní systém teď přenáší obsah společnosti News Corp. do Evropy a Asie. Pokud se Murdoch stane většinovým vlastníkem DirecTV, bude stejnému účelu sloužit i v USA.“*[28]

Murdochův postup je předobrazem moderních médií. Nejen velké společnosti vlastnící spoustu rádiových stanic, ale i hrstka společností působící na všech možných mediálních trzích. Obrázek tento model vystihne lépe než tisíc slov:



Záleží vůbec na takové koncentraci? Ovlivní to nějak to, co se vyrobí nebo odvysílá? Nebo je to jen efektivnější způsob výroby a distribuce obsahu?

Měl jsem za to, že na koncentraci nezáleží. Považoval jsem to jen za hospodárnější finanční strukturu. Ale potom, co jsem přečetl a vyslechl příběhy bezpočtu tvůrců, kteří se mne snažili přesvědčit o opaku, začínám měnit názor.

Za všechny jeden příklad, který ukazuje, jaký vliv integrace může mít.

Norman Lear vytvořil roku 1969 pilotní díl pro All in the Family. Nabídl ho společnosti ABC. Společnosti se ale nelíbil. Je moc ostrý, řekli Learovi. Natočte ho znova. Lear natočil nový, ještě ostřejší pilotní díl. V ABC zuřili. Vy to nechápete, řekli Learovi. Chceme to míň ostré, ne víc.

Lear, místo aby poslechl, nabídl svůj seriál jinde. CBS seriál s radostí odvysílala, ABC nemohli Leara zastavit. Learova autorská práva mu zajišťovala nezávislost na televizních stanicích.[29]

Společnost na autorská práva neměla nárok, protože zákon společnostem zakazoval vlastnit produkovaný obsah. Zákon vyžadoval oddělení televizních stanic a producentů obsahu, což zajišťovalo Learovi svobodu. Až do roku 1992, díky těmto nařízením, byla drtivá většina obsahu hlavního vysílacího času (kolem 75 procent) „nezávislá“ na vysílajících stanicích.

Roku 1994 FCC nařízení vyžadující nezávislost zrušila. Televizní stanice následně rychle změnily rovnováhu. V roce 1985 existovalo 25 nezávislých televizních studií, v roce 2002 z nich zbylo pouze pět. „V roce 1992 bylo pro televizní stanice natočeno jejich dceřinými společnostmi jen 15 procent nových seriálů. V loňském roce se podíl pořadů vyrobených dceřinými společnostmi vyšplhal na pětinásobek, 77 procent." „V roce 1992 bylo natočeno 16 nových seriálů nezávisle na velkých konglomerátech, loni jen jeden."[30] V roce 2002 vysílající stanice vlastnily 75 procent obsahu z hlavního vysílacího času. „Za deset let mezi roky 1992 a 2002 vzrostl počet hodin v hlavním vysílacím čase, které vyrobily samy společnosti, o více než 200 procent, přičemž počet hodin vyrobených nezávislými společnostmi klesl o 63 procent."[31]

Dnes by další Norman Lear s jiným seriálem All in the Family měl na výběr mezi natočením méně ostrého seriálu a vyhazovem. Televizní stanice vlastní čím dál více obsahu, který je pro ně produkován.

Zatímco počet kanálů se dramaticky zvýšil, jejich vlastníků je stále méně a méně. Bary Diller řekl Billu Moyersovi:

> *„Když máme společnosti, které produkují, financují, vysílají na svých kanálech a celosvětově přenášejí vše, co projde jejich distribučním systémem, znamená to, že do celého procesu mluví stále méně lidí. Mívali jsme spousty vzkvétajících nezávislých produkčních společností, které vyráběly televizní pořady. Dnes jich zbyla sotva hrstka."*[32]

Zmenšování počtu vlastníků má vliv i na produkci. Produkce tak velkých a koncentrovaných společností se stává jednotvárnější, neškodnou a sterilní. Zpravodajská produkce je stále víc ušitá na míru poselstvím, která se společnosti snaží šířit. Není to sice komunistická strana, ale zevnitř to tak musí vypadat. Nikdo nemůže nic namítat, aniž by riskoval následky. Nemusí to být vyhnanství na Sibiř, ale pořád je to trest. Nezávislé, kritické, odlišné pohledy na věc jsou potlačovány. Demokracie se tady vytrácí.

I ekonomie nabízí vlastní vysvětlení, proč integrace ovlivňuje tvorbu. Clay Christensen napsal o inovátorském dilematu, kdy velké zavedené firmy ignorují nové, přelomové technologie, které konkurují jejich hlavnímu produktu. Stejná analýza možná vysvětluje i proč velké zavedené mediální společnosti ignorují nové kulturní trendy.[33] Neohrabaní obři nejenže nesprintují, ale ani by neměli. Jenže pokud jsou na hřišti jen obři, sprintování nám bude chybět.

Myslím si, že o ekonomice mediálního trhu zatím nevíme dost, abychom mohli s jistotou říct, co koncentrace a integrace nakonec udělají. Efektivita je důležitá a vliv na kulturu se těžko měří.

Je zde ale zcela zřejmý příklad, který ukazuje důvod pro znepokojení.

Vedle boje s piráty probíhá také boj s drogovým podsvětím. Vládní politika je tvrdě zaměřena proti drogovým kartelům a trestní i občanskoprávní soudy jsou zaplaveny následky tohoto boje.

Teď asi přijdu o jakoukoliv možnost být jmenován do politické funkce, protože řeknu, že mi tato protidrogová válka přijde jako velká chyba. Nejsem zastánce drog. Naopak, pocházím z rodiny, kterou drogy rozvrátily, i když to nebyly drogy nelegální. Protidrogová válka mi přijde chybná, protože její vedlejší škody jsou tak obrovské, že pokračovat v ní je šílenství. Když sečteme zátěž pro trestní systém, zoufalství generací dětí, pro které je jedinou ekonomickou příležitostí být drogovým válečníkem, překroucení ústavní ochrany kvůli stálým odposlechům, které tato válka vyžaduje, a hlavně úplné zničení právních systémů mnoha jihoamerických států díky moci místních drogových kartelů, nechce se mi věřit, že by zanedbatelný užitek ze snížení konzumace drog v Americe vyvážil všechny tyto náklady.

Možná jsem vás nepřesvědčil. To je v pořádku. Žijeme v demokracii a politiku vybíráme hlasováním. K tomu ale nutně potřebujeme tisk, který bude Američany o těchto věcech informovat.

Úřad pro drogovou politiku spustil od roku 1998 jako součást války proti drogám mediální kampaň. Kampaň vytvořila spoustu krátkých filmových klipů o problémech s nelegálními drogami. V jedné sérii (s Nickem a Normem) sedí dva chlápci v baru a baví se o legalizaci drog jako o možnosti, jak se vyhnout vedlejším škodám drogové války. Jeden nadhodí argument pro legalizaci drog. Druhý zdatně a přesvědčivě argumentuje proti němu. Nakonec ten první změní názor (vždyť je to televize). Ten závěr je útokem na kampaň za legalizaci drog.

Nic proti tomu. Je to dobrý klip, nijak zvlášť zavádějící, dobře sděluje dobrou a rozumnou ústřední myšlenku.

Ale řekněme, že vám přijde špatná a chtěli byste spustit protikampaň. Řekněme, že chcete spustit sérii klipů, které ukážou mimořádné vedlejší škody drogové války. Mohli byste to udělat?

Takové klipy samozřejmě stojí spoustu peněz. Dejme tomu, že je seženete, protože vás podpoří skupina znepokojených občanů, aby vám pomohla předat zprávu dál. Máte pak jistotu, že vaši zprávu bude slyšet?

Ne, nemáte. Televize mají pravidla, podle kterých se vyhýbají „kontroverzním“ klipům. Klipy placené vládou jsou považovány za nekontroverzní, klipy nesouhlasící s vládním názorem jsou kontroverzní. Taková vybíravost se může zdát v rozporu s Prvním dodatkem, ale nejvyšší soud rozhodl, že televize mají právo zvolit si, co budou vysílat. Velké kanály komerčních médií odmítnou dát jedné ze stran důležité debaty možnost představit svůj názor a soudy jim dají za pravdu.[34]

I já bych s radostí práva vysílacích společností hájil, kdyby byl mediální trh opravdu rozmanitý. Ale při současné koncentraci o tom pochybuji. Když hrstka společností ovládá přístup k médiím a

rozhoduje, které politické postoje nechá na svých kanálech propagovat, pak na koncentraci skutečně záleží. S jejich potojem můžete souhlasit, ale měl by vám vadit svět, kde jen pár jedinců rozhoduje o tom, o jakých problémech se my ostatní dozvíme.

Společně

Na tvrzení bojovníků za autorská práva, že vláda má „chránit náš majetek“, je něco bezelstného a samozřejmého. Teoreticky vzato, je to správné a obvykle i neškodné. Žádný rozumně uvažující člověk (vyjma anarchistů) by s tím nemohl nesouhlasit.

Když se ale podíváme, jak dramaticky se tento „majetek“ změnil - když už víme, jak to v součinnosti s technologií a trhem dramaticky omezuje rozvoj naší kultury - přestává to být bezelstné a samozřejmé. Za předpokladu, že (1) technologie má moc převzít regulaci zákonů a (2) koncentrované trhy mají moc omezovat vyjádření opozičního názoru, přičemž striktní vymáhání těchto nafouknutých „majetkových“ práv od základu mění svobodu rozvíjet kulturu a budovat na minulosti, musíme se zeptat, jestli není třeba vymezení tohoto majetku přeformulovat.

Nijak ostře, ani absolutně. Netvrdím, že máme zrušit autorská práva nebo se vrátit do osmnáctého století. To by byla chyba, katastrofa pro nejdůležitější tvůrčí společnosti naší dnešní kultury.

Jenže mezi nulou a jedničkou je nějaký prostor, Internetovou kulturu nevyjímaje. Obrovské změny v působnosti autorského zákona spojené s rostoucí koncentrací mediálního průmyslu a zásahy technologie, která umožňuje čím dál větší kontrolu používání kultury, by nás měly donutit k zamyšlení, zda není nejvyšší čas na změnu. Nemyslím rozšíření autorských práv, ani prodloužení jejich platnosti. Myslím změnu, která obnoví rovnováhu tradičně spojenou s autorským zákonem: oslabení regulace pro posílení tvorby.

Autorský zákon není pevný jako skála, není to seznam věčných přikázání, kterému se dnes ze záhadných důvodů různí nadšenci a puberťáci vysmívají. Jak se měnily technologie distribuce a tvorby a jak lobbisté prosazovali větší kontrolu pro vlastníky autorských práv, moc autorských zákonů se během krátké doby dramaticky zvětšila. Úpravy autorského zákona v případě přelomových technologií minulosti dokládají, že další změny budou potřeba. Hlavní změnou musí být zúžení oblasti působnosti autorských práv, jako reakce na mimořádný nárůst kontroly umožněný technologií a trhem.

Nejdůležitější věc ztracená v této válce proti pirátům je něco, co objevíme až po prozkoumání velikosti změn. Účinky změn zákona, technologií a koncentrace trhu dávají dohromady nečekaný výsledek: nikdy dříve v naší historii neměla tak malá skupina lidí takovou právní moc nad vývojem naší kultury.

A to ani tenkrát, když byla autorská práva trvalá, protože se týkala právě jen onoho konkrétního díla. Ani když prostředky k vydávání měla jen vydavatelství, protože trh byl mnohem rozmanitější. Ani když tu byly jen tři televizní stanice, protože noviny, filmová studia, rádia a vydavatelství na nich byly nezávislé. Autorský zákon nikdy dřív nedával tak široký rozsah práv nad takovým množstvím účastníků po tak dlouhou dobu. Z původně nevýznamné regulace nepatrného zlomku tvůrčí síly národa se stala obrovská regulace celého tvůrčího procesu. Zákon, technologie a trh teď společně mění historicky neškodnou regulaci v nejvýznamnější regulaci kultury, jakou naše svobodná společnost zažila.[35]

***

Byla to dlouhá kapitola. Teď je možné stručně shrnout její hlavní tezi.

Na začátku této knihy jsem rozlišoval kulturu na komerční a nekomerční. V průběhu této kapitoly jsem rozlišoval mezi kopírováním díla a jeho přetvářením či transformací. Teď můžeme obě dělení sloučit a nakreslit jasnou mapu změn, kterými autorský zákon prošel.

V roce 1790 zákon vypadal následovně:

	VYDÁVÁNÍ	TRANSFORMACE
KOMERČNÍ	©	Bez omezení
NEKOMERČNÍ	Bez omezení	Bez omezení

Autorskému zákonu podléhalo vydání mapy, grafu a knihy. Nic víc. Transformace byly svobodné. A protože autorská práva vznikala až po registraci a registrovali se pouze ti, kteří chtěli finanční prospěch, i vydávání nekomerčních děl bylo svobodné.

Na konci devatenáctého století se zákon změnil takto:

	VYDÁVÁNÍ	TRANSFORMACE
KOMERČNÍ	©	©
NEKOMERČNÍ	Bez omezení	Bez omezení

Odvozená díla odteď spadala pod autorský zákon, pokud byla zveřejněna, což vzhledem k tehdejším nákladům na zveřejnění znamenalo komerční produkci. Nekomerční zveřejnění a transformace byly stále svobodné.

Roku 1909 zákon začal místo vydávání regulovat kopie a od té doby byl rozsah regulace svázán s technologiemi. Jak se šířily technologie pro kopírování, rozrůstal se i rozsah autorského zákona. Tedy kolem roku 1975, kdy se kopírky začaly stávat běžným vybavením, zákon začínal vypadat takto:

	VYDÁVÁNÍ	TRANSFORMACE
KOMERČNÍ	©	©
NEKOMERČNÍ	©/bez omezení	Bez omezení

Zákon se vztahoval i nekomerčního kopírování, řekněme pomocí kopírek, ale i tak značná část kopírování mimo komerční sféru zůstávala svobodná. Jenže nástup digitálních technologií a zvláště pak digitálních sítí znamená, že situace dnes vypadá takto:

	VYDÁVÁNÍ	TRANSFORMACE
KOMERČNÍ	©	©
NEKOMERČNÍ	©	©

Všechny oblasti podléhají autorskému zákonu, což dříve neplatilo. Zákon dnes reguluje celé spektrum tvorby (komerční i nekomerční, přetváření i kopírování) podle stejných pravidel, která byla navržena k regulaci komerčních vydavatelů.

Nepřítelem jednoznačně není autorský zákon. Nepřítelem je regulace, která nepřináší nic dobrého. Proto bychom si teď měli položit otázku, jestli rozšíření působnosti autorského práva vlastně přineslo do ostatních oblastí něco dobrého.

Nepochybuji o užitečnosti regulace komerčního kopírování. Zároveň také nepochybuji, že dělá více škody než užitku při regulaci nekomerčního kopírování a obzvlášť nekomerční transformace. A vzhledem k důvodům naznačeným v kapitolách 7 a 8 můžeme dále pochybovat, jestli nedělá víc škody než užitku i v případě komerční transformace. Kdyby práva k odvozeninám měla ostřejší hranice, vznikalo by více komerčních děl pomocí přetváření.

Problémem tedy není, jsou-li autorská práva majetek nebo ne. Autorská práva jsou určitým druhem „majetku“ a stát by je měl, stejně jako jiné druhy majetku, chránit. Ale nehledě na první dojmy, historicky byla tato majetková práva (stejně jako ostatní majetková práva[36]) vytvořena tak, aby vyvážila motivaci pro autory a umělce s přístupem k tvorbě. Tato rovnováha byla vždy přezkoumána ve světle nových technologií. A během necelé poloviny naší historie autorská práva vůbec nezasahovala do svobody ostatních navazovat na díla či je přetvářet. Americká kultura se zrodila svobodná a naše země tuto svobodnou kulturu - pestrou a bohatou - po téměř 180 let důsledně chránila.

Měli jsme svobodnou kulturu, protože zákon respektoval důležité hranice rozsahu zájmů chráněných „vlastnictvím“. Od vzniku copyrightu zákon uznával tyto hranice, když majitelům nabídl ochranu jen po omezenou dobu (téma kapitoly 6). Tradice „spravedlivého užití“ vznikla s podobným cílem, ale je víc a víc pod tlakem, jak se cena „spravedlivého užití“ stává neúnosně vysokou (téma kapitoly 7). Legislativní intervence tam, kde by trh mohl potlačovat inovaci, jsou dalším možným omezením majetkových práv (kapitola 8). A garance svobody shromažďovat obsah bez ohledu na vlastnictví pro archivy a knihovny je klíčem k udržení duše kultury (kapitola 9). Svobodná kultura, stejně jako svobodný trh, je založena na majetku. Jenže podstata majetku, na kterém stojí svobodná kultura, se značně liší od extremistické představy převažující v dnešní debatě.

Svobodná kultura se stává obětí války proti pirátům. V reakci na hrozbu, kterou technologie Internetu představují pro obchodní modely dvacátého století, se zákon a technologie mění způsobem, který podkopává naši tradici. Autorská práva již nejsou vyvážená, jako byla a jak by měla být. Autorská práva jsou nevyvážená, vychýlená do extrému. Ve světě, kde tvorba vyžaduje povolení a konzultaci s právníkem, ubývají příležitosti tvořit a přetvářet.

Část třetí: Problémy

Kapitola jedenáctá: Chiméra

Ve známé povídce H. G. Wellse horolezec jménem Nunez spadne (a to doslova, z ledového svahu) do neznámého izolovaného údolí v Peruánských Andách.[1] Údolí je neobyčejně nádherné, se „sladkou vodou, pastvinami, příjemným podnebím, stráněmi úrodné půdy porostlými houštinami keřů rodících výborné ovoce.“ Obyvatelé jsou však slepí, čehož se Nunez rozhodne využít. „Mezi slepými,“ říká si, „jednooký králem.“ A tak aby poznal královský život, začne žít mezi domorodci.

Věci ale nevycházejí podle plánu. Nunez se domorodcům pokouší vysvětlit, co znamená vidět, ale oni nechápou. Řekne jim, že jsou „slepí“, jenže oni takové slovo neznají. Považují ho za hlupáka a postupně zjišťují, co všechno nedokáže (například slyšet zvuk kroků v trávě). Pokoušejí se ho stále víc ovládat a on je stále víc otrávený. „Vy tomu nerozumíte,“ křičí hlasem, který má být pevný a rozhodný, ale pak se zlomí, „vy jste slepí a já vidím. Dejte mi pokoj!“

Domorodci ho ale na pokoji nenechají. Nevidí (obrazně řečeno) výhody jeho zvláštní schopnosti. Ba ani objekt jeho náklonosti, mladá žena, která se mu zdá být „nejkrásnější bytostí celého světa,“ nechápe, jak krásné je vidět. Nunezův popis toho, co vidí, „se jí zdá nejpoetičtější fantazií a naslouchá jeho popisu hvězd, hor a její vlastní sladké běloskvoucí krásy, jako by to byl trestuhodný požitek.“

„Nevěřila,“ vypráví nám Wells, a „rozuměla jen z poloviny, ale byla tajemně okouzlena.“

Když Nunez oznámí svou touhu oženit se se svou „tajemně okouzlenou“ láskou, otec i domorodci mají námitky. „Má drahá,“ poučuje ji otec, „je to blázen, který trpí přeludy a nic pořádného neumí.“ Nuneze nakonec odvedou k doktorovi.

Ten po pečlivém vyšetření určí diagnózu: „Jeho mozek je zasažen.“

„Co to způsobuje?“ ptá se otec. „Ty podivné výrůstky zvané oči ... jsou nemocné ... tak, že ovlivňují mozek.“

Doktor pokračuje: „Myslím, že mohu říct s přijatelnou jistotou, že vše potřebné k jeho úplnému vyléčení je jednoduchá chirurgická operace, konkrétně odstranění těchto škodlivých tělísek [očí].“

„Díky bohu za vědu!“ řekne otec doktorovi a oznámí Nunezovi tuto podmínku sňatku. (Jak to nakonec dopadne, si musíte přečíst v originále. Věřím ve svobodnou kulturu, ale ne v prozrazování konce příběhu.)

***

Občas se stane, že se vajíčka dvojčat v matčině lůně spojí. Takovým spojením vzniká „chiméra“. Chiméra je jedna bytost se dvěma sadami DNA. DNA krve může být například jiná než DNA kůže. Tato možnost je málo využívanou zápletkou detektivních příběhů: „Ale DNA se stoprocentní jistotou ukazuje, že krev nalezená na místě činu nepatřila jí ...“

Než jsem si přečetl o chimérách, považoval jsem něco takového za nemožné. Smyslem DNA je přece to, že je unikátním kódem jedince. Ve skutečnosti ale dva jedinci mohou mít stejnou sadu DNA (identická dvojčata), ale i jedna osoba může mít dvě sady DNA (chiméra). Naše chápání slova „osoba“ musí brát v úvahu tuto skutečnost.

Čím víc se snažím porozumět současnému boji o autorská práva a kulturu, který jsem někdy nespravedlivě a někdy ne dost nespravedlivě nazýval „válkou o autorská práva“, tím víc mi to připadá jako chiméra. Například v boji nad otázkou „Co je p2p sdílení souborů?“ mají obě strany pravdu a současně se obě mýlí. Jedna strana říká, že „sdílení souborů je jako když si dvě děti vzájemně kopírují nahrávky, což jsme dělali posledních třicet let všichni a nikomu to nevadilo.“ To je pravda, alespoň částečně. Když řeknu svému nejlepšímu příteli, aby si poslechl nové CD, které jsem si koupil, místo abych mu CD poslal, nasdílím mu obsah přes svůj p2p server, to je ve všech ohledech to samé, co určitě jako dítě dělal každý manažer každé nahrávací společnosti: sdílel hudbu.

Ale tento popis je také částečně chybný. Když je můj p2p server na síti, skrz kterou má k mé hudbě přístup každý, pak tvrzení, že to je „mých deset tisíc nejlepších přátel,“ mění význam slova „přítel“ k nepoznání. Ať už „jsme vždy měli povoleno“ sdílet hudbu se svými přáteli nebo ne, neměli jsme povoleno sdílet hudbu s „deseti tisíci svých přátel.“

Podobně když druhá strana říká, že „sdílení souborů je jako jít do Tower records, vzít si z regálu CD a odejít bez placení,“ je to částečně pravda. Pokud Lyle Lovett konečně vydá nové album a já si ho najdu na Kazaa a zadarmo stáhnu, místo abych ho koupil, je to skoro jako ukrást ho v Tower records.

Ale není to úplně jako krádež z Tower records. Přece jen, když si z Tower records odnesu CD, mají na prodej o jedno míň. A když si odnesu CD, získám kus plastu, obálku a něco, co můžu vystavit na své poličce. (A když už jsme u toho, můžeme si také všimnout, že když ukradnu CD z Tower Records,

podle Kalifornských zákonů mohu dostat pokutu nejvýše 1000 dolarů. Oproti tomu podle RIAA, když si stáhnu CD s deseti písničkami, mohou mě zažalovat o náhradu škody ve výši 1 500 000 dolarů.)

Problémem není, že je to jinak, než jak obě strany popisují. Problém je, že je to obojí: jak to popisuje RIAA i jak to popisuje Kazaa. Je to chiméra. A místo popírání jedné či druhé strany musíme začít přemýšlet, jak se s ní vypořádat. Jaká pravidla by měla platit?

Mohli bychom předstírat, že o chiméru nejde. Mohli bychom spolu s RIAA rozhodnout, že každé sdílení souborů je zločin. Mohli bychom žalovat rodiny o milióny dolarů, protože se na jejich počítačích sdílely soubory. A mohli bychom po univerzitách požadovat monitorování veškerého provozu počítačů, abychom zajistili, že se žádný počítač nepoužije k tomuto zločinu. Může se to zdát extrémní, ale tato opatření byla již buď navržena, nebo zrealizována.[2]

Mohli bychom na sdílení zareagovat stejně, jako mládež: mohli bychom sdílení považovat za legální. Zrušme veškerou právní odpovědnost, trestní i občanskoprávní, za zpřístupnění chráněného obsahu na Internetu. Chovejme se ke sdílení souborů jako k drbům: ať je regulované, pokud vůbec, pouze společenskými normami a ne zákonem.

Oba postoje jsou možné, ale držet se jen jednoho z nich by podle mého bylo chybou. Spíše než přijmout jeden z těchto dvou extrémů bychom měli zvolit to, co uznává pravdivost obou. Návrhem takového systému uzavírám tuto knihu. Cílem následující kapitoly je ukázat, jak strašné by pro nás bylo přijmout extrém v podobě nulové tolerance. Věřím sice, že každý extrém by byl horší než rozumná alternativa, ale zároveň věřím, že nulová tolerance by byla horší z obou extrémů.

Přesto se nulová tolerance stále více stává naší vládní politikou. Uprostřed chaosu způsobeného Internetem probíhá loupež. Právo a technologie jsou měněny, aby daly majitelům obsahu takovou kontrolu nad naší kulturou, jakou nikdy dříve neměli. Vinou takovému extremismu bude ztracena spousta inovativních a tvůrčích příležitostí.

Nemluvím o příležitostech pro děti, aby mohly „krást“ hudbu. Středem mé pozornosti jsou naopak komerční a kulturní inovace, které tato válka zničí. Ještě nikdy jsme neměli možnost inovovat v takovém měřítku a teprve začínáme tušit, jaké inovace by to mohlo přinést. A přitom Internet už zažil zastavení první vlny inovací kolem technologií pro distribuci obsahu. Mohl za to zákon. Výstižně to popsal viceprezident pro globální veřejnou politiku jednoho z těchto inovátorů, společnosti eMusic.com, když kritizoval posílení ochrany obsahu v DMCA:

> *„eMusic.com je proti hudebnímu pirátství. Jsme distributorem chráněného materiálu a chceme tato práva bránit.*
>
> *Jenže vybudování technologické pevnosti, která bude bránit zájmy velkých nahrávacích společností, není zdaleka jediným způsobem ochrany autorských zájmů,*

a ani nutně tím nejlepším. Prostě je příliš brzy na vyřešení tohoto problému. Tržní síly mohou zcela přirozeně dospět ke zcela odlišnému průmyslovému modelu.

To je zásadní věc. Rozhodnutí, která průmyslová odvětví vzhledem k těmto systémům udělají, budou mnoha způsoby přímo ovlivňovat trh digitálních médií a způsob jejich distribuce. To pak přímo ovlivní možnosti dostupné zákazníkům, jak v rámci snadného přístupu k digitálním médimí, tak i nutného technického vybavení. Špatná rozhodnutí učiněná tak brzy zpomalí růst trhu, čímž poškodí zájmy všech.“[3]

V dubnu 2001 byla společnost eMusic.com zakoupena Vivendi Universal, jednou z „velkých nahrávacích společností“. Dnes už na tento problém zastává jiný názor.

Zrušení naší tradice tolerance nerozdrtí jen pirátství. Obětujeme i hodnoty důležité pro naši kulturu a ničíme příležitosti, které by mohly být neobyčejně cenné.

Kapitola dvanáctá: Škodlivé účinky

Mediální průmysl zahájil válku proti „pirátství“ kvůli ochraně „majetku“. Lobbisté a spousta příspěvků na volební kampaně zatáhli do této války i vládu. Jako každá válka, i tato způsobí jak přímé, tak vedlejší škody. Tak jako v každé prohibiční válce, tyto škody utrpí především obyčejní lidé.

Doposud jsem popisoval následky této války, obzvláště dopad na „svobodnou kulturu“. Teď je mým cílem rozšířit popis následků v argument. Je tato válka opodstatněná?

Podle mě není. Neexistuje žádný dobrý důvod, proč by tentokrát, vůbec poprvé, měl zákon chránit staré před novým, právě když je moc majetku zvaného „duševní vlastnictví“ na historickém vrcholu.

Přesto to „zdravý rozum“ tak nevidí. Zdravý rozum je stále na straně Causbyových a mediálního průmyslu. Extrémní požadavky na kontrolu ve jménu vlastnictví stále ještě nacházejí odezvu, nekritické odmítání „pirátství“ je stále ve hře.

Pokračování této války bude mít mnoho následků. Chci popsat alespoň tři. O všech třech se dá tvrdit, že jsou neúmyslné. Jsem přesvědčen, že ten třetí skutečně neúmyslný je. U prvních dvou si nejsem tak jistý. První dva chrání moderní společnosti jako RCA, jenže v záloze není žádný Howard Armstrong, který by bojoval s dnešními kulturními monopolisty.

Omezování tvůrců

Během příštích deseti let budeme svědky prudkého vzestupu digitálních technologií. Tyto technologie umožní téměř každému zachycovat a sdílet obsah. Zachycování a sdílení obsahu samozřejmě lidé dělali od počátku věků. Tím se učíme a komunikujeme. Ale zachycování a sdílení prostřednictvím digitálních technologií je něco jiného. Jejich moc a kvalita jsou jiné. Můžete někomu poslat email o vtipu, který jste viděli na kanále Comedy Central, nebo můžete poslat samotný klip. Můžete napsat článek, jak si váš nejneoblíbenější politik ve svých proslovech odporuje, nebo můžete v krátkém filmu jeho výroky postavit vedle sebe. Můžete svou lásku vyjádřit básní, nebo můžete sestavit koláž z úryvků písniček vašich oblíbených interpretů a vystavit ji na Internetu.

Digitální „zachycování a sdílení“ je částečně rozšířením zachycování a sdílení, které bylo naší kultuře vždycky vlastní, a částečně je něčím novým. Navazuje na Kodak, ale daleko rozšiřuje hranice technologií Kodaku podobných. Technologie digitálního „zachycování a sdílení“ jsou příslibem světa mimořádně různorodé tvořivosti, kterou lze snadno a široce sdílet. A využití tvorby pro demokracii umožní velkému množství občanů používat technologie ke svému vyjadřování, kritice a celkově přispívat ke kultuře.

Technologie nám tedy dala možnost dělat s kulturou něco, co bylo dosud možné jen pro jedince v malých, izolovaných skupinách. Představte si starce, jak vypráví příběhy shromáždění sousedů na malém městě. A teď si představte stejné vyprávění příběhů napříč zeměkoulí.

Jenže to je možné, jen pokud je tato činnost automaticky legální. V dnešním systému regulací automaticky legální není. Zapomeňte na chvíli sdílení souborů. Vzpomeňte si na své oblíbené skvělé stránky na Internetu. Webové stránky, které nabízejí shrnutí zápletek zapomenutých seriálů; stránky s katalogy kreslených filmů ze 60. let; stránky, které míchají obrázky a zvuky, aby kritizovaly politiky a firmy; stránky, které shromažďují novinové články na neobvyklá vědecká nebo kulturní témata. Na Internetu se skrývá obrovské množství tvorby. Ale při současné podobě zákona je tato tvorba automaticky nelegální.

„Automatická nelegalita“ bude s přibývajícími příklady obrovských trestů za vágní porušení autorských práv stále více brzdit tvorbu. Není možné si udělat jasnou představu o tom, co je dovoleno a co ne, a současně jsou tresty za překročení této hranice neuvěřitelně tvrdé. Čtyři studenti, kterým RIAA vyhrožovala soudem (jedním z nich byl Jesse Jordan z kapitoly 3), měli před sebou žalobu o 98 miliard dolarů za vytvoření vyhledávačů, které usnadňovaly kopírování hudby. Pro zajímavost WorldCom, který spáchal podvod za 11 miliard dolarů, čímž způsobil investorům ztrátu přes 200 miliard dolarů na své tržní hodnotě, dostal pokutu pouhých 750 milionů dolarů.[1] A podle zákona, který teď prochází Kongresem, by lékař, který z nedbalosti amputuje jinou nohu než má, bude nést odpovědnost za způsobené utrpení jen do výše 250 000 dolarů.[2] Dokáže zdravý rozum pochopit absurditu světa, kde nejvyšší pokuta za stažení dvou písniček z Internetu je vyšší než pokuta lékaři za zmrzačení pacienta?

Důsledkem právní nejistoty spojené s tak vysokými tresty je to, že obrovské množství tvorby buď nikdy nevznikne, nebo nevznikne veřejně. Zaháníme tvůrčí proces do ilegality tím, že dnešní Walty Disneye označujeme za „piráty“. Znemožňujeme firmám spoléhat na veřejné vlastnictví, protože hranice veřejného vlastnictví jsou neurčité. Nevyplácí se dělat nic jiného, než platit za právo tvořit, a tak mohou tvořit jen ti, kdo na to mají. Podobně jako v Sovětském svazu, i když ze zcela jiných důvodů, se začne objevovat svět nelegálního umění: ne protože by nutně neslo politické poselství, nebo bylo na kontroverzní téma, ale protože samotná tvůrčí činnost je právně pochybná. Po Spojených

státech už dokonce cestují výstavy nelegálního umění.[3] V čem spočívá jeho „ilegalita“? V míchání kultury kolem nás s kritickým postojem a reflexí.

Část důvodu pro strach z nelegality souvisí se změnami zákona, které jsem podrobně popsal v kapitole 10. Ale ještě větší část souvisí s tím, jak se zjednodušil proces hledání porušení autorských práv. Jak zjistili uživatelé systémů pro sdílení souborů v roce 2002, pro vlastníky autorských práv není žádný problém pomocí soudního příkazu donutit poskytovatele připojení k Internetu, aby jim uvedli, kdo stahoval jaký obsah. Je to jako kdyby váš kazeťák vysílal seznam písniček, které jste si přehrávali v soukromí, a kdokoliv by si vaše „vysílání“ mohl z libovolného důvodu naladit.

Nikdy dřív se malíř nemusel starat, jestli jeho obraz neporušuje cizí autorská práva, ale současný malíř, používající Photoshop a sdílející obsah na webu, se musí starat pořád. Obrázky jsou všude kolem, ale k tvorbě lze bezpečně použít jen ty zakoupené od firmy Corbis a dalších. A při nakupování dochází k cenzuře. Trh s tužkami je svobodný, nemusíme řešit jeho vliv na tvorbu. Jenže trh s kulturními ikonami je vysoce regulovaný a monopolizovaný, právo rozvíjet je a přetvářet už tak svobodné není.

Právníci to málokdy chápou, protože neberou v úvahu fakta. V kapitole 7 jsem popsal, jak jsem byl pořád dokola poučován právníky, že Elseho použití Simpsnových bylo „spravedlivým užitím“ a že mé tvrzení o jeho zákonné regulaci je mylné.

Jenže v Americe „spravedlivé užití“ prostě znamená najmout si právníka na obhajobu vašeho práva tvořit. A na co právníci rádi zapomínají je, že náš systém je při ochraně práv typu „spravedlivé užití“ (a v jeho případě obzvlášť) neuvěřitelně špatný. Je to moc drahé, trvá to moc dlouho a výsledek často není spravedlivý. Právní systém může být přijatelný pro nejbohatší, ale pro všechny ostatní je to ostuda tradice, která se pyšní vládou zákona.

Soudci a právníci si mohou říkat, že „spravedlivé užití“ poskytuje dostatečný „životní prostor“ mezi regulací zákona a dostupností, kterou by měl zákon dovolovat. Ale to, že tomu někdo věří, je ukázkou, jak dalece se náš právní systém vzdálil od reality. Pravidla, která vydavatelé uplatňují vůči spisovatelům, pravidla, která filmoví distributoři uplatňují vůči filmařům, pravidla, která noviny uplatňují vůči novinářům - to jsou skutečné zákony, které vládnou tvorbě. A tato pravidla nemají nic společného se „zákonem“, kterým se soudci utěšují.

Protože ve světě, kde hrozí pokuta 150 000 dolarů za jediné úmyslné porušení autorských práv, kde jsou třeba desítky tisíc dolarů na obhajobu proti takovému obvinění a kde se neprávem obžalovanému nikdy nevrátí nic z nákladů na ochranu svobody slova - v tomto světě neuvěřitelně rozsáhlá regulace známá jako „autorský zákon“ ničí svobodu slova a tvorby. A v takovém světě je nutné vznešené přehlížení, aby lidé věřili, že žijí ve svobodné kultuře.

Jed Horowitz, podnikatel stojící za Video Pipeline, mi řekl:

> *„Ztrácíme [tvůrčí] příležitosti napravo i nalevo. Tvořiví lidé jsou nuceni nevyjadřovat se. Myšlenky nejsou vyjadřovány. A i když je spousta věcí [vůbec] vytvořena, nebude nakonec šířena. Když něco vytvoříte ... nedostanete to do hlavních médií bez papíru od právníka s nápisem „Je to právně v pořádku“. Bez takového dokladu to nedostanete ani do PBS (americká veřejnoprávní televize - pozn. překl.). To je způsob, jakým se to dnes dělá.“*

Omezování inovátorů

Poslední část byla pěkně levičácká báchorka: zničená tvorba, umlčení umělci, bla bla bla. Možná to s vámi ani nehne. Možná si myslíte, že je všude kolem dost divného umění a dost kritických názorů snad úplně na všechno. Může se vám zdát, že vás na tomto příběhu nemá co znepokojovat.

Jedno hledisko tohoto příběhu ale v žádném smyslu levicové není. Vlastně je to hledisko, o kterém by mohl psát i ten nejextrémnější tržní ideolog. A jestli jste jedním z nich (a to poněkud zvláštním, když jste v této knize dočetli až sem), pak si to jasně uvědomíte, když každý výskyt sousloví „svobodná kultura“ nahradíte „svobodným trhem“. Myšlenka je stejná, i když zájmy ovlivňující kulturu jsou mnohem důležitější.

Můj argument o regulaci kultury je stejný, jaký používají zastánci svobodného trhu. Všichni souhlasí, že určitá regulace trhu je nezbytná: přinejmenším potřebujeme pravidla o vlastnictví a smlouvách a soudy, které je budou vymáhat. Podobně v této kulturní debatě každý souhlasí, že i základní rámec autorských práv je nutný. Ale obě skupiny vehementně trvají na tom, že když je nějaká regulace přínosná, ještě to neznamená, že větší regulace bude lepší. A obě skupiny stále poukazují na možnosti, které dává regulace dnešním mocným společnostem na obranu proti budoucím konkurentům.

To je nejdramatičtější dopad změny regulační strategie, který jsem popsal v kapitole 10. Důsledkem této hrozby obrovských trestů spojených s mlhavými hranicemi autorského zákona je, že inovátoři, kteří tu chtějí inovovat, mohou inovovat bez rizika, jen pokud mají požehnání dominantních společností předchozí generace. To bylo jasné po sérii žalob, které byly vymyšleny a provedeny tak, aby bylo dáno začínajícím podnikatelům za vyučenou. Z této lekce, kterou bývalý výkonný ředitel Napsteru Hank Barry nazývá „jaderným spadem“nad [Sillicon] Valley, se všichni poučili.

Podívejme se pro ilustraci na příběh, jehož začátek jsem popsal v knize *The Future of Ideas* a který pokračoval směrem, který bych ani já (coby mimořádný pesimista) nikdy nečekal.

V roce 1997 založil Michael Roberts společnost MP3.com. MP3.com měla v plánu předělat hudební byznys. Jejich cílem nebylo jen podporovat nové způsoby přístupu k obsahu, ale také nové způsoby

vytváření obsahu. Na rozdíl od velkých značek nabízeli tvůrcům distribuční kanál pro jejich tvorbu bez nutnosti podepsat výhradní smlouvu.

Jenže aby systém fungoval, MP3.com potřebovala spolehlivý způsob doporučování hudby uživatelům. Ústřední myšlenkou bylo využít zjištěné hudební preference posluchačů k doporučování nových umělců. Když máte rádi Lyla Lovetta, nejspíš se vám bude líbit i Bonnie Raitt, atp.

Tato myšlenka potřebovala jednoduchý způsob shromažďování informací o preferencích uživatele. MP3.com přišla s mimořádně chytrým způsobem sbírání těchto dat. V lednu 2000 firma spustila službu nazvanou my.mp3.com. Pomocí programu od MP3.com se uživatel přihlásil ke svému účtu a pak vložil do počítače CD. Program CD identifikoval a dal uživateli přístup k jeho obsahu. Takže když jste například vložili CD od Jill Sobulové, měli jste pak po přihlášení ke svému účtu přístup k této hudbě odkudkoliv, z práce i z domova. Systém tedy fungoval jako vaše hudební schránka.

Někdo by mohl tento systém samozřejmě použít nelegálnímu kopírování obsahu, ale tato možnost existovala i bez MP3.com. Cílem služby my.mp3.com bylo dát uživatelům přístup k jejich vlastnímu obsahu a jako vedlejší efekt určit jejich oblíbenou hudbu.

To vyžadovalo, aby MP3.com na server zkopírovala 50 000 CD. (V zásadě mohl hudbu nahrát sám uživatel, ale to by zabralo spoustu času a výsledkem by byl produkt pochybné kvality.) Zakoupili tedy 50 000 CD a začali vytvářet kopie. A znovu: obsah těchto kopií by nebyl nabízen nikomu, kdo předem neprokázal, že vlastní samotné CD. Tedy přestože to bylo 50 000 kopií, bylo to 50 000 kopií určených k dodávání toho, co už si předtím zákazníci vlastnili.

Devět dnů po spuštění služby podala pětice velkých značek v čele s RIAA na MP3.com žalobu. Se čtyřmi z nich se MP3.com vyrovnala mimosoudně. O devět měsíců později federální soud shledal MP3.com vinnou z úmyslného porušení autorských práv páté společnosti. Podle doslovného výkladu zákona soudce uložil MP3.com pokutu 118 milionů dolarů. MP3.com se pak dohodla se žalující stranou, firmou Vivendi Universal, a zaplatila přes 54 milionů dolarů. Vivendi zhruba o rok později MP3.com koupila.

Tuto část příběhu jsem už vyprávěl. A teď se podíváme na jeho závěr. Po odkoupení MP3.com se Videndi zaměřila na právníky, kteří jim v dobré víře tvrdili, že tato služba by byla podle autorského zákona legální, a podala na ně žalobu pro nedbalost. V žalobě se uvádělo, že mělo být očividné, že soud takovou činnost označí za nelegální. Cílem této žaloby bylo potrestat každého právníka, který by si dovolil tvrdit, že zákon byl méně přísný, než se líbilo velkým značkám.

Jasným účelem této žaloby (která byla po odeznění z tisku za nespecifikovanou částku stažena) bylo poslat jednoznačný vzkaz právníkům zabývajícím se touto oblastí: když mediální průmysl namíří

svoje zbraně proti vašim klientům, nebudou trpět sami. Vy budete s nimi. Takže ti z vás, kdo si myslí, že by zákon měl být méně restriktivní, by si měli uvědomit, že to vás a vaši firmu přijde draho.

Tato strategie se neomezuje jen na právníky. V dubnu 2003 podali Universal a EMI žalobu na Hummer Winblad, investiční společnost, která financovala Napster v jedné fázi jeho vývoje, jejího spoluzakladatele (Johna Hummera) a společníka (Hanka Barryho).[4] I zde měla investiční společnost uznat právo mediálního průmyslu řídit další vývoj svého odvětví. Podle žaloby měli nést osobní zodpovědnost za financování firmy, jejíž podnikání se ukázalo jako protizákonné. I zde je cíl žaloby zcela průhledný: každá investiční společnost teď chápe, že financováním firmy, jejíž podnikání není posvěceno dinosaury, neriskuje jen na trhu, ale i v soudní síni. Vaše investice vám nekupuje jen firmu, ale i žaloby. Prostředí se stalo tak extrémním, že i výrobci aut mají strach z technologií souvisejících s obsahem.

V článku pro časopis Business 2.0 popisuje Rafe Needleman diskuzi s BMW:

> *„Zeptal jsem se, proč se vší tou paměťovou kapacitou a výpočetní silou v autech nejde přehrávat MP3 soubory. Bylo mi řečeno, že inženýři BMW v Německu do nového vozu zabudovali MP3 přehrávač jako součást zvukové aparatury, ale marketingové a právní oddělení nemělo odvahu začít ho prodávat ve Spojených státech. Dodnes se nová auta ve Spojených státech neprodávají s MP3 přehrávači.“*[5]

Toto je svět mafie plný nabídek typu „peníze nebo život“, ovládaný ne soudy, ale hrozbami, které vlastníkům autorských práv zákon umožňuje používat. Je to systém, který jasně a nutně brzdí nové inovace. Začít podnikat je těžké samo o sobě. Pod trvalou hrozbou žalob je to prakticky nemožné.

Nejde o to, že by firmy měly mít právo začít podnikat protizákonně. Jde o definici toho, co je „protizákonné“. Zákon je jedna velká nejistota. Nedá se pořádně zjistit, jak by se měl vztahovat na nové technologie. Jenže převrácením naší tradice judiciální deference (princip anglosaského práva, podle kterého soudy ve velmi sporných případech přenechají rozhodnutí zákonodárcům - pozn. překl.) a přijetím neuvěřitelně vysokých trestů vede tato nejistota k mnohem konzervativnějšímu prostředí, než je zdrávo. Kdyby zákon trestal špatné parkování smrtí, bylo by nejen méně špatného parkování, ale vůbec by se jezdilo mnohem méně. To samé platí i pro inovace. Když inovace neustále stojí před takto neurčitou a neomezenou odpovědností, budeme mít mnohem méně vzkvétajících inovací a mnohem méně tvorby.

Toto je přesná analogie „levičáckého“ argumentu o „spravedlivém užití“. Ať je „skutečný“ zákon jakýkoliv, skutečný dopad zákona je v obou případech stejný. Divoce trestající systém regulací bude systematicky brzdit tvorbu a inovaci. Bude chránit část průmyslu a některé tvůrce, ale bude škodit průmyslu a tvorbě jako celku. Svobodný trh a svobodná kultura závisí na vzkvétající konkurenci.

Bohužel dnešní zákon tento druh konkurence ničí. Následkem toho vzniká přeregulovaná kultura, stejně jako následkem přílišné kontroly nad trhem vzniká přeregulovaný trh.

Vytvoření kultury povolení místo svobodné kultury je první důležitý následek, kterým výše popsané změny postihnou inovace. Kultura povolení znamená kulturu právníků, kde možnost tvořit znamená nejprve zavolat svému právníkovi. Nejsem proti právníkům, alespoň dokud vědí, kam patří. A rozhodně nejsem proti zákonu. Jenže naše profese přestala vnímat své hranice a špičky naší profese si přestaly uvědomovat, jak velké náklady naše profese způsobuje ostatním. Neefektivita zákona je ostudou naší tradice a přestože si myslím, že by naše profese měla hlavně dělat vše pro to, aby zefektivnila zákony, měla by nejprve omezit dosah zákona tam, kde nepřináší nic dobrého. Transakční náklady spojené s kulturou povolení stačí k pohřbení širokého spektra tvorby a ospravedlnit takový výsledek může dát celkem fušku.

***

Neurčitost zákona je jedním z břemen inovace. Druhé břemeno je mnohem přímočařejší. Je to snaha mediálního průmyslu využít zákon k přímé regulaci technologií Internetu, aby lépe chránil jejich obsah.

Motivace k takovému jednání je zřejmá, protože Internet umožňuje efektivní šíření obsahu, což je klíčovou vlastností jeho koncepce. Ale z pohledu mediálního průmyslu je tato vlastnost „chybou“. Efektivní šíření obsahu pro distributory představuje ztížení pozice při jeho kontrole. Očividnou reakcí je pak požadovat snížení efektivity: jestliže Internet posiluje „pirátství“, pak bychom mu podle této reakce měli zpřerážet nohy.

Příkladů takvé legislativy je mnoho. Pod nátlakem mediálního průmyslu někteří členové Kongresu hrozili monitorováním počítačů, aby se zjistilo, jestli je uživatelský obsah legální či ne a aby se nelegální obsah mohl zablokovat.[6] Kongres už zahájil řízení za účelem posouzení povinné „vysílací značky“, která by byla vyžadována na každém zařízení schopném přenášet digitální video (např. počítači) a která by blokovala kopírování veškerého obsahu označeného vysílací značkou. Jiní členové Kongresu navrhli zbavit dodavatele obsahu odpovědnosti za technologie, které by používali k hledání lidí porušujících autorská práva a k likvidaci jejich počítačů.[7]

V jistém smyslu navrhovaná řešení vypadají rozumně. Když je problém v programech, proč ho nevyřešit regulací programů. Jenže jakákoliv regulace technické infrastruktury bude vždy nastavena vzhledem k soudobé technologii. Bude pro technologii představovat značnou přítěž a náklady, ale bude nejspíše zatlačena do pozadí novými způsoby obcházení jejích požadavků.

V březnu 2002 se velká koalice technologických firem v čele s Intelem pokusila ukázat Kongresu škody, které by tato legislativa způsobila.[8] Jejich argumentem samozřejmě nebylo, že by autorská práva neměla být chráněna. Tvrdili pouze, že by žádná ochrana neměla nadělat víc škody než užitku.

***

Je zde ještě jeden zřejmý způsob, kterým tato válka uškodila inovaci, který opět bude povědomý zastáncům svobodného trhu.

Autorská práva mohou být majetkem, ale jako každý majetek, jsou zároveň druhem regulace. Je to regulace, která někomu prospívá a jinému škodí. Když je navržena správně, prospívá tvůrcům a škodí parazitům. Když je navržena špatně, bude sloužit mocným k likvidaci konkurence.

Jak jsem popsal v kapitole 10, přes tuto vlastnost autorských práv jako regulace a s přihlédnutím k důležitým výhradám naznačeným Jessicou Litmanovou v její knize *Digital Copyright*,[9] historie autorských práv není úplně špatná. Po příchodu nových technologií Kongres nastoloval rovnováhu, aby zajistil ochranu nového před starým. Součástí této strategie byly i povinné, neboli zákonné licence a takévolné užití (jako v případě videorekordérů).

Jenže se vzestupem Internetu se braní ohledů na nové technologie vytratilo. Místo nastolení rovnováhy mezi požadavky nových technologií a legitimními právy tvůrců jak soudy, tak Kongres zavedly právní omezení, která budou mít za následek potlačení nového ve prospěch starého.

Reakce soudů byla celkem jednotná.[10] Odrazila se i v reakcích navržených a skutečně schválených Kongresem. Nebudu tu všechny tyto reakce vyjmenovávat,[11] ale jeden příklad je všechny dokonale vystihuje. Je to příběh zániku internetového rádia.

V kapitole 4 jsem popsal, že pokud rádio hraje písničku, interpret nedostane za „vystoupení v rádiu" zaplaceno, pokud není zároveň skladatelem. Takže kdyby například Marilyn Monroe nahrála Happy Birthday (na památku svého skvělého vystoupení pro prezidenta Kennedyho na Madison Square Garden), pak by při každém vysílání této nahrávky současný majitel autorských práv k Happy Birthday dostal zaplaceno, zatímco Marilyn Monroe ne.

Logika za touto rovnováhou vytvořenou Kongresem dává jistý smysl. Důvodem je, že rádio představuje druh reklamy, protože interpretovi se zvyšují prodeje po odvysílání jeho nahrávek. Takže interpret něco získává, i když nepřímo. Je pravděpodobné, že na tomto výsledku mají svůj podíl i lobbisté rádií, kteří odvedli kus práce při zastavování pokusů přesvědčit Kongres, aby vyžadoval kompenzace pro interprety.

Podívejme se na internetové rádio. Podobně jako normální rádio, internetové rádio je technologie pro přenos obsahu z vysílače k posluchači. Vysílání putuje Internetem místo éterem radiového spektra.

Takže si mohu „naladit“ internetové rádio z Berlína, zatímco sedím v San Franciscu, kde běžnou cestou naladím jen několik lokálních stanic.

Architektura internetového radia umožňuje, že uživatel si na svém počítači může naladit potenciálně neomezený počet stanic, zatímco v architektuře běžného rádia je zřejmé omezení počtu vysílačů a volných vysílacích frekvencí. Internetové rádio by tedy mohlo být více konkurenční než normální rádio, mohlo by nabízet mnohem širší výběr. A protože potenciální posluchačstvem internetového rádia je celý svět, malé stanice by mohly snadno vyvíjet a dodávat obsah relativně velkému počtu uživatelů. Podle některých odhadů si nový druh rádia naladilo přes 80 milionů uživatelů.

Internetové rádio je pro rádio to samé, co FM rádio bylo pro AM rádio. Je to potenciálně mnohem důležitější pokrok, než bylo FM oproti AM, protože je lepší nejen technologie, ale i konkurence. Mezi bojem za zavedení FM rádia a bojem na ochranu internetového rádia je přímá analogie. Jak jeden autor popsal boj Howarda Armstronga za povolení FM rádia:

> *„Na krátkých vlnách mohlo fungovat téměř neomezené množství FM stanic, čímž by zmizela umělá omezení rádia na přecpaných dlouhých vlnách. Kdyby se FM svobodně vyvíjelo, počet stanic by byl omezen jen trhem a konkurencí místo technických omezení. ... Armstrong přirovnal situaci kolem rádia k období po vynálezu knihtisku, kdy se vlády a vládnoucí zájmy snažily kontrolovat tento nový nástroj hromadné komunikace pomocí restriktivních licencí. Tato tyranie skončila, až když lidé mohli svobodně získat tiskařské lisy a svobodně je provozovat. FM technologie byla v tomto smyslu stejně velkým vynálezem jako tiskařské lisy, protože dala rádiu možnost rozbít své okovy.“*[12]

Potenciál FM rádia nebyl nikdy realizován proto, že by se Armstrong v technologii mýlil, ale proto, že podcenil moc „výhradních práv, návyků, zvyklostí a legislativy“[13] bránit rozvoji této konkurenční technologie.

Dnes by bylo možné tvrdit totéž o internetovém rádiu, jelikož opět neexistuje technický limit omezující počet internetových rádií. Jediná omezení internetového rádia vycházejí ze zákonů. Autorský zákon je jedním z nich. Takže nejprve bychom se měli ptát, jaká pravidla autorského zákona by se měla vztahovat na internetová rádia?

Tentokrát je moc lobbistů opačná. Internetové rádio je nový průmysl. Naopak nahrávající umělci mají velmi mocnou lobby, organizaci RIAA. Takže když Kongres v roce 1995 posuzoval fenomén internetového rádia, lobbisté přesvědčili Kongres, aby pro internetové rádio přijal jiná pravidla než pro pozemní rádio. Zatímco pozemní rádio nemusí naší hypotetické Marilyn Monroe platit za vysílání její hypotetické nahrávky Happy Birthday, internetové rádio musí. Nejen že zákon není k internetovému rádiu neutrální, ve skutečnosti zatěžuje internetové rádio více než pozemní rádio.

Tato finanční zátěž není zanedbatelná. Jak odhaduje William Fisher, profesor práva na Harvardu, kdyby internetové rádio distribuovalo populární hudbu bez reklam (průměrně) deseti tisícům posluchačů 24 hodin denně, dlužilo by umělcům na poplatcích přes 1 milion dolarů ročně.[14] Obyčejné rádio vysílající stejný obsah by žádné takové poplatky neplatilo.

Zátěž není jen finanční. Podle původně navržených pravidel by (pouze) internetové rádio muselo z každé posluchačské transakce sbírat následující data:

1. jméno služby;
2. kanál programu (AM/FM stanice používají ID stanice);
3. typ programu (archivní/ve smyčce/živě);
4. datum vysílání;
5. čas vysílání;
6. časová zóna původu vysílání;
7. číselné označení pozice zvukové nahrávky v programu;
8. délka vysílání (zaokrouhleno na sekundy);
9. titul zvukové nahrávky;
10. ISRC kód nahrávky;
11. rok vydání alba podle copyright značky a v případě kompilovaných alb rok vydání alba a datum copyrightu stopy;
12. interpret;
13. prodejní titul alba;
14. nahrávací společnost;
15. UPC kód alba;
16. katalogové číslo;
17. informace o vlastníku autorských práv;
18. hudební žánr kanálu nebo programu (formát stanice);
19. jméno služby nebo entity;
20. kanál nebo program;
21. datum a čas přihlášení uživatele (v časové zóně uživatele);
22. datum a čas odhlášení uživatele (v časové zóně uživatele);
23. časová zóna, kde byl signál přijímán (uživatelská);
24. unikátní identifikátor uživatele;
25. země, kde uživatel přijímal vysílání.

Knihovna Kongresu nakonec zrušila nutnost sbírání informací s odkazem na potřebu zpracování další studie. A změnila i původní poplatky určené komisí. Ale základní rozdíl mezi internetovým a

pozemním rádiem zůstává: internetová rádia musí platit druh autorských poplatků, které pozemní rádia platit nemusí.

Proč? Čím je tento rozdíl odůvodněný? Existuje snad nějaká studie ekonomických dopadů internetového rádia, která by takový rozdíl ospravedlňovala? Bylo snad cílem chránit umělce proti pirátství?

Ve vzácné chvilce otevřenosti připustil jeden z expertů RIAA to, co bylo v tu chvíli všem jasné. Jak mi řekl Alex Alben, viceprezident pro veřejnou politiku společnosti Real Networks:

> *„RIAA, zastupující nahrávací společnosti, přednesla svůj názor o tom, kolik by ochotný zákazník zaplatil ochotnému prodejci, a bylo to mnohem víc. Bylo to desetkrát víc, než kolik platí rozhlasové stanice za vysílání stejných písniček po stejnou dobu. A tak se právníci zastupující internetová rádia zeptali RIAA: ... ‚Jak jste přišli na tak vysokou sazbu? Proč to stojí víc než rádio? Máme tu stovky tisíc internetových rádií, která chtějí platit, a proto by se měla zavést tržní cena. Když cenu nastavíte tak vysoko, vyřadíte malá internetová rádia ze hry. ...‘*
>
> *A experti RIAA řekli: ‚Víte, my si to nepředstavujeme jako průmysl s tísícovkami poskytovatelů vysílání,* ***podle nás by to měl být průmysl, řekněme, s pěti nebo sedmi velkými hráči, kteří mohou platit vysoké sazby, a pak to bude stabilní, předvídatelný trh.‘*** *“ (Zvýraznění doplněno.)*

Přeloženo: cílem je použít zákon k vyloučení konkurence, aby tato platforma s potenciálně obrovskou konkurencí, která by způsobila explozi různorodosti a rozsahu obsahu, nedělala vrásky dinosaurům minulosti. Těžko si lze představit někoho, ať už z pravice či z levice, kdo s takovým použitím zákona souhlasil. Přesto chybí někdo, ať už z pravice či levice, kdo by se proti tomu postavil.

Korumpování občanů

Přeregulovanost potlačuje tvořivost, dusí inovaci a dává dinosaurům právo veta nad budoucností. Promrhává mimořádnou příležitost pro demokratickou tvořivost, kterou přinesly digitální technologie.

Vedle těchto významných škodlivých účinků je ještě jeden, který naši předchůdci považovali za významný, ale my na něj zapomínáme. Přeregulovanost korumpuje občany a oslabuje váhu zákonů.

Dnes vedená válka je válkou prohibiční. Jako každá prohibiční válka je namířena proti jednání velkého množství občanů. Podle New York Times v květnu 2002 stahovalo hudbu 43 milionů Američanů.[15] Podle RIAA je jednání těchto 43 milionů Američanů těžkým zločinem. Máme zákony, které dělají z 20 procent Ameriky zločince. Jak RIAA podává žaloby nejen na světové Napstery a Kazaa, ale i na studenty tvořící vyhledávače a pořád víc i na obyčejné uživatele stahující obsah, objeví se technologie,

které ochrání a skryjí nelegální jednání. Je to závod ve zbrojení nebo občanská válka, kde extrémy na jedné straně vyvolávají ještě extrémnější odezvu na druhé.

Taktika mediálního průmyslu využívá slabinu amerického právního systému. Když RIAA podala žalobu na Jesseho Jordana, věděla, že v Jordanovi našla obětního beránka a ne odpůrce. Hrozba, že by musel na odškodném zaplatit neuvěřitelnou sumu (15 milionů dolarů) nebo o něco menší sumu na obhajobu (250 000 dolarů za soudní výlohy) vedly Jordana k volbě zaplatit všechny peníze, které měl (12 000 dolarů), aby proces odvrátil. Stejnou strategií se řídí i žaloby RIAA proti jednotlivým uživatelům. V září 2003 RIAA žalovala 261 jednotlivců, mezi nimi dvanáctiletou dívku žijící v sociálním bydlení a sedmdesátiletého pána, který pojem sdílení souborů ani neznal.[16] Jak tito obětní beránci zjistili, hájit se proti žalobám je vždy dražší než přistoupit na mimosoudní vyrovnání. (Například ona dvanáctiletá dívka, tak jako Jesse Jordan, zaplatila za mimosoudní vyrovnání své celoživotní úspory 2 000 dolarů.) Náš právní řád je ukrutný systém na obhajobu práv. Je to hanba naší tradice. A výsledkem je, že mocní mohou pomocí právního systému zašlápnout libovolné právo, které se jim znelíbí.

Prohibiční války nejsou v Americe nic nového. Tato je jen o něco extrémnější než cokoliv, co jsme doposud zažili. Experimentovali jsme s prohibicí alkoholu v době, kdy jeho průměrná spotřeba byla asi 6 litrů na osobu ročně. Válka proti pití zpočátku omezila tuto spotřebu na pouhých 30 procent předprohibičního množství, ale ke konci prohibice spotřeba stoupla na 70 procent původního množství. Američané pili téměř stejně jako předtím, ale teď z nich byli zločinci.[17] Zahájili jsme válku proti drogám s cílem snížit užívání regulovaných narkotik, které dnes užívá 7 procent (neboli 16 milionů) Američanů.[18] To je pokles z vrcholu (tak říkajíc) z roku 1979, kdy to bylo 14 procent populace. Provoz automobilů regulujeme tak moc, že drtivá většina Američanů porušuje zákon každý den. Provozujeme tak složitý daňový systém, že většina maloobchodů pravidelně podvádí.[19] Chlubíme se naší „svobodnou společností“, ale bezpočet běžného chování je v naší společnosti regulován, a kvůli tomu obrovské množství Američanů pravidelně porušuje alespoň některé zákony.

Tento stav věcí nezůstává bez následků. Pro učitele jako jsem já, kteří mají v popisu práce přednášet studentům práva o důležitosti „etiky“, je to zvláště závažný problém. Jak můj kolega Charlie Nesson řekl jedné třídě na Stanfordu, každý rok právnické školy přijímají tisíce studentů, kteří nelegálně stahovali hudbu, nelegálně konzumovali alkohol, někdy i drogy, nelegálně pracovali, aniž by platili daně, nelegálně řídili auta. Jsou to děti, pro které se nelegální chování stále více stává normou. A pak je my, profesoři práva, máme učit, jak se chovat eticky, jak říkat ne úplatkům, spravovat peníze klientů odděleně nebo vyhovět příkazu na vydání dokumentu, který vám prohraje spor. Celé generace Američanů (v některých oblastech více než v jiných, přesto ale v celé dnešní Americe) nemohou žít své životy normálně i legálně, protože „normálnost“ s sebou přináší určitou míru nelegality.

Odpovědí na tuto obecnou nelegalitu je buď tvrdší vynucování zákona, nebo jeho změna. My jako společnost se musíme naučit dělat tuto volbu rozumněji. Jestli zákon dává smysl, závisí z části také na tom, jestli dopady zákona, jak záměrné, tak ty vedlejší, nepřevažují nad přínosy. Jestliže dopady, záměrné i vedlejší, převažují nad přínosy, pak by se zákon měl změnit. Případně pokud jsou náklady stávajícího systému vyšší než náklady alternativy, pak máme velmi dobrý důvod zamyslet se nad alternativou.

Můj argument není tak naivně prostočarý, aby znamenal, že když lidé porušují zákon, měli bychom ho zrušit. Mohli bychom například drasticky snížit statistiku vražd tím, že zlegalizujeme vraždy ve středu a v pátek. Jenže to nedává smysl, protože vražda je špatná bez ohledu na den v týdnu. Zakázat vraždu je vždy a všude správné.

Můj argument je naopak jeden z těch, které demokracie chápaly po generace, ale který jsme se v poslední době naučili zapomínat. Vláda zákona závisí na dodržování zákona. Čím častěji my občané zažíváme porušování zákona, tím méně zákon respektujeme. Ve většině případů je samozřejmě důležitý zákon, ne respekt k zákonu. Je mi jedno, jestli pachatel znásilnění respektuje zákon nebo ne: chci ho chytit a dostat do vězení. Ale záleží mi na tom, aby zákon respektovali moji studenti. A není mi lhostejné, že pravidla zákona zasévají rostoucí neúctu tím, že zavádí extrémní regulaci. Od chvíle, kdy Internet přinesl novou podobu „sdílení", dosáhlo zletilosti dvacet milionů Američanů. Těmto dvaceti milionům Američanů musíme říkat „občané" ne „zločinci".

Když více než 43 milionů občanů stahuje obsah z Internetu, a pak používají nástroje na zkombinování tohoto obsahu způsobem, který neschválili majitelé autorských práv, neměli bychom začínat otázkou, jak do celé věci zatáhnout FBI. Místo toho bychom se měli ptát, jestli je tento konkrétní zákaz skutečně nutný k naplnění cílů, kterým autorský zákon slouží. Vážně neexistuje jiný způsob, jak autorům zajistit odměnu, aniž by se ze 43 milionů Američanů stali zločinci? Dává ten zákaz smysl, když existují i jiné možnosti zajištění odměny autorům i bez toho, aby se z Ameriky stal národ zločinců?

Ukažme si to na konkrétním příkladu. Všichni vlastníme CD. Mnoho z nás stále ještě vlastní gramofonové desky. Tyto kousky plastu na sobě nesou zakódovanou hudbu, kterou jsme si v jistém smyslu koupili. Zákon chrání naše právo kupovat a prodávat tyto kusy plastu: když prodám všechny své nahrávky klasické hudby do antikvariátu a místo nich si koupím nahrávky jazzu, neporušuji tím autorská práva. Tento druh „užití" nahrávek je volný.

Jak ale ukázalo šílenství kolem MP3, je tu ještě jedno volné užití gramofonových desek. Protože tyto nahrávky byly vyrobeny bez ochrany proti kopírování, mohu „volně" kopírovat hudbu z gramofonových desek na pevný disk počítače. Společnost Apple Corporation se dokonce nebála tuhle

„volnost“ označit za právo, když v sérii reklam vyzdvihovala možnosti digitálních technologií: „Vzít, promíchat, vytvořit.“

Toto „užití“ nahrávek je určitě cenné. Doma jsem spustil velký projekt zkopírování všech CD, mých i mé manželky, a uložení do jednoho archivu. Pak si pomocí iTunes od Apple nebo skvělého programu Andromeda můžeme sestavit různé playlisty své hudby: Bach, barokní hudba, zamilované písničky, zamilované písničky našich známých, možnosti jsou nekonečné. Snížením nákladů na míchání playlistů technologie pomáhají rozvíjet tvořivost kolem playlistů, která je sama o sobě hodnotná. Kompilace písniček jsou tvůrčí a smysluplné ze své podstaty.

Takové užití je umožněno nechráněnými médii, buď CD nebo gramodeskami. Jenže nechráněná média také umožňují sdílení. Sdílení ohrožuje (nebo si to mediální průmysl alespoň myslí) možnost tvůrců získat spravedlivou odměnu za svou tvorbu. A proto mnozí začínají experimentovat s technologiemi na eliminaci nechráněných médií, které by například umožnily vyrábět CD, která nelze zkopírovat. Nebo mohou vytvářet špionážní programy, které identifikují nakopírovaný obsah na počítačích uživatelů.

Kdyby se tyto technologie rozšířily, pak byste velký archiv vlastní hudby vytvořili jen s obtížemi. Mohli byste vstoupit do hackerských kruhů a sehnat si technologie na odstranění ochran. Používání takových technologií je nelegální, ale to vám možná nevadí. V každém případě by tyto ochranné technologie drtivé většině lidí zlikvidovaly možnost archivace CD. Jinými slovy by nás takové technologie násilím vrátily do světa, kde buď budeme při poslouchání hudby přehazovat kousky plastu, nebo se staneme součástí neuvěřitelně složitých „digital rights management“ systémů.

Kdyby zrušení možnosti svobodně přesouvat obsah byla jedinou možností, jak zajistit umělcům, že dostanou zaplaceno, pak jsou tato technologická opatření namístě. Ale co kdyby existoval i jiný způsob, jak umělcům zajistit výplatu i bez zavírání obsahu do pomyslného trezoru? Co kdyby jiný systém zajistil umělcům odměnu při zachování svobody volně přesouvat obsah?

Teď se nesnažím dokazovat existenci takového systému. Jeho návrh nabízím v poslední kapitole. Prozatím se budu zabývat jen relativně nekontroverzní myšlenkou: kdyby jiný systém plnil stejné legitimní cíle jako ten současný, ale ponechal by spotřebitelům i tvůrcům mnohem více svobody, měli bychom velmi dobrý důvod takovou alternativu realizovat - a sice svobodu. Jinými slovy, nešlo by o volbu mezi vlastnictvím a pirátstvím, byla by to volba mezi různými systémy vlastnictví a svobodami, které umožňují.

Věřím, že umělcům lze zajistit výplatu, aniž by se ze 43 milionů Američanů dělali zločinci. Jenže výraznou vlastností této alternativy je, že by vedla k velmi odlišnému trhu pro výrobu a distribuci tvorby. Hrstka dominantních firem, která dnes kontroluje většinu světové distribuce obsahu, by už nevládla tak extrémní kontrolou. Místo toho by je čekal osud koňmi taženého kočáru.

Až na to, že výrobci kočárů této generace si stihli osedlat Kongres a řídí zákon k vlastní ochraně před tímto novým druhem konkurence. Pro ně je to volba mezi 43 miliony Američanů jako zločinci a svým vlastním přežitím.

Jejich volba je pochopitelná. Co pochopitelné není, je to, proč se jako demokracie rozhodujeme tak, jak se rozhodujeme. Jack Valenti je okouzlující, ale ne dost na to, aby to zdůvodnilo opuštění tradice tak hluboké a důležité jako je naše tradice svobodné kultury.

***

Současná korupce občanů je škodlivá pro lidská práva ještě v jiném ohledu, který přímo vyplývá z jakékoliv prohibiční války. Jak popisuje Fred von Lohmann, právník Electronic Frontier Foundation, jsou to „vedlejší škody," které „vyvstávají pokaždé, když z velkého procenta populace uděláte zločince." Jsou to vedlejší škody na lidských právech všeobecně.

„Když k někomu můžete přistupovat jako k domnělému porušovateli zákona," vysvětluje von Lohmann,

> *„pak se z nenadání spousta ochranných pojistek lidských práv do té či oné míry vypaří. ... Když porušujete autorský zákon, jak můžete doufat v právo na soukromí? Když porušujete autorský zákon, jak můžete doufat, že vám nikdo nezabaví počítač? Jak můžete doufat, že vám neodstřihnou připojení k Internetu? ... Naše vnímání se změní, když si řekneme: ‚No jo, ale ten člověk je zločinec, porušuje zákon.' Tedy, co tahle kampaň proti sdílení dokázala je, že z významného procenta americké populace uživatelů Internetu udělala ‚zločince'. "*

Důsledkem této přeměny americké veřejnosti na zločince je to, že vymazání velké části soukromí, které většina považuje za samozřejmé, se stane triviální součástí spravedlivého procesu.

Uživatelé Internetu se s tím obecně setkali v roce 2003, kdy RIAA spustila kampaň s cílem přinutit poskytovatele Internetu vydat jména zákazníků, kteří podle RIAA porušovali autorský zákon. Verizon bojoval proti tomuto požadavku a prohrál. Identita uživatele Internetu je odhalena jednoduchou žádostí předanou soudci, bez jakéhokoliv upozornění pro zákazníka.

RIAA později kampaň rozšířila a oznámila všeobecnou strategii žalovat jednotlivé uživatele Internetu, kteří si údajně stáhli chráněnou hudbu přes p2p systémy. Jenže jak už jsme viděli, potenciální odškodné v těchto sporech je astronomické. Když se na rodinném počítači stáhne hudba v objemu odpovídajícím jedinému CD, rodině hrozí odškodné ve výši 2 milionů dolarů. Ani to RIAA nebránilo žalovat hned několik takových rodin, podobně jako žalovali Jesse Jordana.[20]

Nástin postupu RIAA uvedený výše nepostihuje její slídění v plném rozsahu. Reportáž CNN koncem loňského léta popisovala strategii RIAA k vystopování uživatelů portálu Napster.[21] Pomocí promyšleného hashovacího algoritmu RIAA sejmula něco jako otisk prstu každé písně v katalogu Napster. Každá kopie kterékoli takové MP3 bude mít stejný „otisk prstu“.

Teď si představte nikoli nepravděpodobný scénář, že přítel vaší dcery jí věnuje CD s výběrem písniček, což se podobá výměnám kazet za vašeho mládí. Vy ani vaše dcera nevíte, odkud ty písničky jsou. Dcera si zkopíruje tyhle písničky na svůj počítač a vezme ho do školy, připojí ke školní síti, a jestliže školní síť „spolupracuje“ s RIAA a dcera nemá dobře zabezpečený svůj obsah před sítí (víte vy sami, jak se to dělá?), pak RIAA bude schopna identifikovat vaši dceru jako „zločince“. A v rámci pravidel, která univerzity začínají uplatňovat,[22] může dcera ztratit právo užívat počítačovou síť univerzity, či dokonce může být vyloučena.

Jistěže bude mít právo se obhajovat. Můžete si pro ni najmout právníka (za 300 dolarů na hodinu, budete-li mít štěstí) a ona se pak může hájit tím, že nevěděla nic o zdroji písniček nebo o tom, že by pocházely z portálu Napster, což jí může univerzita věřit. Ale univerzita jí věřit nemusí a rozhodne se považovat toto „podloudné zboží“ jako důkaz viny. Mnozí studenti se přesvědčili, že koncept presumpce neviny zmizel ve vřavě prohibičních válek. Tato válka není v tomto ohledu jiná.

Von Lohmann dodává:

> *„Mluvíme-li tedy o takovém množství jako čtyřicet až šedesát milionů Američanů, kteří v zásadě porušují práva copyrightu, vytváříte situaci, kdy občanské svobody těchto lidí jsou v obecném smyslu ohroženy. [Nemyslím,] že bychom [našli] analogický případ, kdy byste mohli náhodně sebrat někoho na ulici a mohli byste ho s jistotou obvinit z milionových škod způsobených nezákonným jednáním. Určitě všichni jezdíme rychle, ale rychlá jízda není ten druh aktivit, kvůli nimž bychom běžně pozbývali občanských práv. Někdo užívá drogy, a myslím, že to je nejbližší analogie, [ale] mnozí si všimli, že válka proti drogám rozložila mnoho našich občanských svobod, protože považuje tak mnoho Američanů za zločince. No, myslím, že je férové říci, že u sdílení souborů je počet Američanů o řád vyšší než u užívání drog. ... Jestliže se ze čtyřiceti až šedesáti milionů Američanů stali zločinci, pak jsme opravdu na klouzačce ke ztrátě mnoha občanských svobod pro všechny z těch čtyřiceti až šedesáti milionů.“*

Jestliže je čtyřicet až šedesát milionů Američanů považováno podle zákona za „zločince“ a zároveň je možné tento zákon pozměnit tak, abychom dosáhli stejných účinků (tj. zajistit práva autorů), aniž by tyto miliony byly kriminalizovány, kdo je tady pak vlastně ten špatný? Američané nebo zákony? Co je

americké: Neustále válčit proti vlastním lidem, nebo společným úsilím změnit prostřednictvím demokracie naše zákony?

Část čtvrtá: Rovnováha

Situace je následující: stojíte u cesty a vaše auto hoří. Jste naštvaní a rozčilení, protože jste ten oheň tak trochu založili sami. A teď nevíte, jak ho uhasit. Vedle vás stojí kbelík plný benzinu. Ten ale oheň neuhasí, pochopitelně.

Jak se tak rozhodujete co s tím, prochází okolo někdo jiný. V panice kbelík popadne a než mu stačíte říci, aby to nedělal (anebo než stačí pochopit, proč by to neměl dělat), obsah kbelíku letí vzduchem. Benzin už dopadá na hořící vůz a od plamenů, které zažehne, začne hořet celé okolí.

***

Všude kolem nás plane válka o copyright a my se soustředíme na nesprávné věci. Není pochyb o tom, že současné technologie ohrožují existující podnikání. Bezpochyby mohou ohrozit i umělce. Ale technologie se mění. Průmysl a technologové znají mnoho způsobů, jak se technicky chránit proti současným nebezpečím na Internetu. Je to oheň, který, ponechán bez zásahů, dohoří sám.

Politici ale nemají vůli ponechat tento požár sobě samému. Podpořeni penězi lobbistů, snaží se vyřešit problém tak, jak jej vnímají oni. Jimi viděný problém ovšem není skutečným ohrožením kultury. Zatímco sledujeme tento malý ohýnek v koutě, probíhá okolo obrovská změna v tom, jak je kultura vytvářena a jak existuje.

Musíme najít cestu, jak obrátit pozornost k této mnohem důležitější a podstatnější záležitosti. Musíme najít cestu, jak se vyhnout přilévání dalšího benzínu do ohně.

Doposud jste tuto cestu nenašli. Jsme namísto toho, zdá se, chyceni v pasti zjednodušeného černobílého vidění. Bez ohledu na to, kolik lidí se snaží rozšířit rámec této debaty, jednoduché černobílé vidění problému přetrvává. Zíráme na požár ve chvíli, kdy bychom se měli soustředit na sledování cesty.

Žil jsem několik uplynulých let touto výzvou. Nakonec jsem prohrál. V následujících dvou kapitolách popisuji svoji neúspěšnou snahu nalézt způsob, jak přesunout těžiště probíhající debaty. Abychom přišli na to, jak bychom napříště mohli být v tomto úsilí úspěšní, musíme pochopit, proč dosavadní pokusy selhaly.

Kapitola třináctá: Případ Eldred

Nejeden otec již byl rozčarován z toho, že se jeho dcerám nelíbí spisovatel Hawthorne. Jeden z nich, Eric Eldred, penzionovaný programátor žijící v New Hampshire, se v roce 1995 rozhodl, že s tím něco udělá a vložil Hawthornovo dílo na Web. Elektronická verze, domníval se, s odkazy na obrázky a vysvětlující komentáře, by mohla tohoto spisovatele devatenáctého století opět oživit.

Nefungovalo to - tedy alespoň na jeho dcery ne. Hawthorne jim ani pak nepřipadal o nic zajímavější. Pro Eldreda se ale tento pokus stal počátkem koníčku, který stál u zrodu díla: Eldred vybudoval skenováním a zpřístupněním zdarma knihovnu volných děl.

Eldredova knihovna nebyla jednoduše souborem kopií některých volných děl, i když už i to by mělo velkou cenu pro ty zájemce po celém světě, kterým jsou jejich tištěné verze nedostupné. Eldred ve skutečnosti vytvářel z těchto děl díla odvozená. Stejně jako Disney přetvořil pohádky bratří Grimmů do příběhů přístupnějších dvacátému století, Eldred proměnil Hawthorna a mnohé další do formy mnohem přístupnější - technicky přístupnější - dnešku.

Eldredova i Disneyho svoboda tak učinit vycházela ze stejného zdroje. Hawthornův román *Šarlatové písmeno* se stal volným dílem v roce 1907. Kdokoli jej mohl zdarma přetisknout nebo jinak použít bez svolení majitelů dědických práv nebo kohokoliv jiného. Někteří, například nakladatelé Dover Press či Penguin Classics, vybírají volná díla a znovu je vydávají a prodávají v knihkupectvích po celé zemi. Jiní, jako například Disney, používají tyto příběhy a vyrábějí animované filmy, někdy úspěšně (Popelka), někdy neúspěšně (Zvoník od Matky Boží, Planeta pokladů). Všechno jsou to příklady komerčních vydání volných děl.

S Internetem přichází možnost nekomerčního vydávání volných děl. Eldredova knihovna je jenom jedním z příkladů. Jsou zde doslova tisíce dalších. Stovky tisíc lidí z celého světa objevili tuto platformu a teď sdílejí díla, která jsou podle zákona volně k použití. Tato možnost dala vzniknout něčemu, co můžeme nazvat „nekomerčním vydavatelským průmyslem“, který byl před Internetem omezen na lidi s velkým egem nebo politickým či společenským poselstvím. S příchodem Internetu tento „průmysl“ začíná zahrnovat i velký počet jednotlivců a skupin rozhodnutých šířit kulturu.[1]

Jak jsem již psal, Eldred žije v New Hampshire. V roce 1998 se očekávalo, že se volným dílem stane básnická sbírka *New Hampshire* Roberta Frosta. Eldred pak chtěl toto dílo zveřejnit ve své knihovně. Ale Kongres mínil jinak. Jak jsem již popsal v desáté kapitole, Kongres v roce 1998 po jedenácté během čtyřiceti let prodloužil lhůty pro vypršení majetkové ochrany autorských děl, v tomto případě o dalších dvacet let. To znamená, že Eldred nebude mít až do roku 2019 právo přidat do své knihovny žádné dílo vytvořené po roce 1923. To také znamená, že do roku 2019 žádné další dílo nerozšíří veřejné vlastnictví (a ani potom ne, pokud Kongres ochranu zase prodlouží). Naproti tomu ve stejném období vyprší více než 1 milion patentů.

Zákon, který je za to zodpovědný, je Sonny Bono Copyright Term Extension Act (CTEA), pojmenovaný na památku Sonnyho Bona, poslance a bývalého hudebníka, který, jak říká vdova Mary Bono, věřil, že „copyright má platit navždy."[2]

Eldred se rozhodl bojovat proti tomuto zákonu. Nejprve zkusil občanskou neposlušnost. V sérii rozhovorů oznámil, že se chystá publikovat tak, jak plánoval, bez ohledu na CTEA. Mezitím ale vstoupil v platnost další zákon, NET (No Electronic Theft Act). Podle tohoto zákona by se Eldred stal zločincem bez ohledu na to, zda by na to někdo upozornil. To by pro zdravotně postiženého programátora byla nebezpečná strategie.

A právě to byl okamžik, kdy jsem do Eldredova boje vstoupil já. Jsem vědec zabývající se ústavním právem s vášní pro výklad ústavních pravidel. I když se přednášky nikdy nesoustřeďovaly na Klauzuli o pokroku, vždy jsem ji považoval za významně odlišnou od ostatních ustanovení. Ústava říká:

> *„... v působnosti Kongresu je podporovat vědecký pokrok a užitečné znalosti a umění tím, že zajistí spisovatelům a vynálezcům po určitou dobu výhradní právo k jejich dílům a vynálezům ...“* (Podle Dějiny států: USA, NLN, 1994.)

Jak jsem se již zmínil, je toto ustanovení mezi ostatními zmocňujícími (Kongres má právo...) ustanoveními Článku 1, oddílu 8 v jistém smyslu ojedinělé. Každé další zmocňující ustanovení jednoduše říká, že Kongres má právo něco udělat, například regulovat „obchod mezi více státy“ nebo „vyhlásit válku“. Ale tady je to „něco“ jedinečně zvláštní: „podporovat ... pokrok“ a to prostředky které také nejsou obvyklé „zajištěním ... výhradních práv (tj. copyright) ... po určitou dobu.“

Během posledních čtyřiceti let se stalo běžnou praxí, že Kongres prodlužuje existující doby ochrany autorských práv, čemuž nerozumím. Pokud má Kongres moc prodlužovat existující doby, po které jsou autorská práva chráněna, pak ústavní požadavek, že jsou tyto termíny „omezené“, nemá žádný praktický význam. Pokud má Kongres právo prodloužit ochranu autorských práv pokaždé, když se blíží doba jejího vypršení, pak Kongres může dosáhnout toho, co Ústava přímo zakazuje, tj. nekonečné doby ochrany „na splátky“, jak to hezky vyjádřil profesor Peter Jaszi.

Jsem vědec, a proto mou první rekcí bylo podívat se do knih. Pamatuji si, jak jsem seděl pozdě do noci v pracovně a marně hledal v databázích jakékoli pojednání týkající se této otázky. Doposud nikdo prodlužování ochrany autorských práv Kongresem nezpochybnil. To by mohlo částečně vysvětlovat, proč Kongres nevidí tuto zvyklost jako problematickou. Je to také pro Kongres výhodné, protože jeho členové vědí, že držitelé autorských práv jsou ochotni za prodloužení této ochrany dobře zaplatit. A tak je potěšením Kongresu nechat tenhle stroj běžet.

Případy jako tento ukazují na zásadní zdroj korupce našeho současného systému vlády. „Korupce" nikoli ve smyslu uplácení vládních představitelů. Ale v obecnějším smyslu, v tom že systém podněcuje ke shromažďování a poskytování peněz Kongresu ty, kteří pak mají ze zákonů přijímaných Kongresem prospěch. Času je málo a Kongres si musí vybírat, čím se bude zabývat. Proč se tedy neomezit jen na nezbytné záležitosti a pak na ty, které se vyplácí? A prodloužení ochrany autorských práv se vyplácí.

Pokud vám to není zřejmé, podívejme se na následující příklad. Řekněme, že jste jedním z těch pár šťastných držitelů autorských práv k dílům, která vynášejí ještě sto let po jejich vytvoření. Dědictví po Robertu Frostovi je dobrým příkladem. Frost zemřel v roce 1963 a jeho poezie je stále velmi ceněná. To znamená, že jeho dědicové profitují z každého prodloužení jejich ochrany. Pokud by vypršela, žádný vydavatel by již dědicům autorských práv za nová vydání neplatil, protože by poezie mohla být vydávána kýmkoli zdarma.

Takže si představte, že dědicové Roberta Frosta vydělají na třech jeho básních 100 000 dolarů ročně. A představte si, že ochrana práv na tyto básně má brzy vypršet. Jste členem správní rady dědiců majetku a během jedné schůze přinese finanční poradce velmi nepříznivou novinu:

„Příští rok," oznamuje poradce, „vyprší naše práva k dílům A, B a C. To znamená, že potom přestaneme od vydavatelů ročně dostávat poplatky za práva ve výši 100 000 dolarů."

„V Kongresu je ovšem návrh," pokračuje, „který by to změnil. Několik poslanců rozeslalo návrh zákona, kterým by se ochrana autorských práv prodloužila o dvacet let. Takový zákon by pro nás byl mimořádně výhodný. Doufejme, že bude schválen."

„Doufejme?" zeptá se kolega ze správní rady, „nedalo by se s tím něco dělat?"

„Ale jistě," odpovídá poradce, „můžeme přispět na volební kampaň několika poslancům a tím si zajistit jejich podporu tomuto zákonu."

Nesnášíte poslance. Nenávidíte představu, že byste měli přispět na jejich kampaň. A tak chce vidět, jestli se tahle nechutnost alespoň vyplatí. „Co získáme, když bude toto prodloužení schváleno?" zeptáte se poradce, „kolik bychom na to měli věnovat?"

„Tedy“, odpoví poradce, „pokud předpokládáme, že budeme nadále dostávat nejméně 100 000 dolarů ročně na poplatcích za tato autorská práva, a když použijeme diskotní sazbu ve výši 6 procent, se kterou běžně pracujeme při hodnocení investic, pak tento zákon stojí za 1 146 000 dolarů.“

Toto číslo vás trochu překvapí, ale rychle dojdete ke správnému závěru: „Takže říkáte, že se nám vyplatí zaplatit více než milion dolarů v příspěvcích na kampaně, pokud budeme věřit tomu, že tyto příspěvky zaručí přijetí toho zákona?“

„Přesně tak,“ odpoví poradce, „vyplatí se vám přispět až do výše ‚současné hodnoty‘ příjmu očekávaného z těchto autorských práv. To v našem případě znamená přes milion dolarů.“

Dojde vám to rychle, jako členu správní rady a, pevně věřím, i jako čtenáři. Pokaždé, když se blíží okamžik vypršení ochrany autorských práv, každý, kdo získává stejně jako dědicové práv Roberta Frosta, stojí před volbou: pokud přispějí k tomu, aby byl zákon prošel, významně na tom získají. A proto pokaždé, když se ochrana autorských práv blíží vypršení, přichází mohutné lobbování za její prodloužení.

Odtud se bere kongresové perpetuum mobile: dokud bude možné si zákon koupit (jakkoli nepřímo), bude zde motivace kupovat si prodloužení ochrany autorských práv.

Tato „teorie“ byla ověřena při lobbování, které vedlo k přijetí CTEA. Deset ze třinácti prvotních navrhovatelů zákona ve Sněmovně obdrželo nejvyšší možný příspěvek od Disneyho výboru pro politickou činnost; osm z dvanácti navrhovatelů v Senátu také dostalo příspěvek.[3] Odhaduje se, že RIAA a MPAA utratily ve volebním roce 1998 kolem 1,5 milionu dolarů. V příspěvcích na volební kampaně vyplatily více než 200 000 dolarů.[4] Disney podle odhadů přispěl více než 800 000 dolary do kampaní za znovuzvolení pro volby v roce 1998.[5]

***

Ústavní právo nezůstává slepé vůči zřejmým věcem, či alespoň nemá důvod takové být. Když jsem zvažoval žalobu v případu *Eldred*, nebral jsem existenci neutuchajících podnětů k prodlužování copyrightu na lehkou váhu. Říkal jsem si ale, že pragmatický soud, zodpovědný za výklad a aplikaci Ústavy uvidí, že pokud by Kongres měl právo prodlužovat existující termíny ochrany autorských práv, pak to znamená, že vlastně žádný skutečný ústavní požadavek na „omezenost“ těchto termínů neexistuje. Pokud by měli právo prodloužit je jednou, měli by právo je prodlužovat stále znovu a znovu a znovu.

Také jsem usoudil, že tehdejší složení Nejvyššího soudu nedovolí Kongresu další prodlužování. Kdokoli je obeznámen s prací Nejvyššího soudu, ví, že stále více omezoval moc Kongresu, kdykoli viděl, že činy Kongresu překračují práva daná mu Ústavou. Mezi odborníky na ústavní právo byl

nejznámějším příkladem tohoto trendu rozhodnutí z roku 1995, kterým byl zrušen zákon zakazující držení zbraně v blízkosti škol.

Od roku 1937 Nejvyšší soud vykládal práva Kongresu velmi široce, takže i když Ústava dala Kongresu pouze právo „regulovat obchod mezi více státy“ (čili mezistátní obchod), Nejvyšší soud interpretoval toto ustanovení v tom smyslu, že zahrnuje právo regulovat jakékoli aktivity, které byť jen okrajově ovlivňují mezistátní obchod.

S růstem ekonomiky tato standardní interpretace stále více znamenala, že regulační pravomoc Kongresu je neomezená, protože v podstatě každá aktivita, může-li probíhat na území celé země, ovlivňovala mezistátní obchod. Ústava, určená k omezení moci Kongresu, byla namísto toho interpretována v tom smyslu, jakoby ve skutečnosti naopak omezení odstraňovala.

Nejvyšší soud pod předsednictvím soudce Rehnquista změnil uvedený přístup rozhodnutím v případě *Spojené státy vs. Lopez*. Vláda tvrdila, že držení zbraně poblíž školy ovlivňuje mezistátní obchod. Zbraně u škol zvyšují zločinnost, zločinnost snižuje cenu nemovitostí, atd. Při ústním slyšení se předseda soudu zeptal zástupců vlády, zda z této vládní argumentace vyplývá, že neexistuje žádná aktivita, která by neovlivňovala mezistátní obchod. Vládní odpověď byla, že neexistuje: pokud Kongres rozhodne, že nějaká činnost ovlivňuje mezistátní obchod, pak tato činnost mezinárodní obchod ovlivňuje. Nejvyšší soud, tvrdila vláda, není v takové pozici, aby rozhodnutí Kongresu takto domýšlel.

„Přerušujeme jednání, abychom zvážili důsledky tohoto vládního argumentu,“ napsal tehdy předseda Rehnquist.[6] Pokud by platilo, že když Kongres o čemkoliv prohlásí, že to ovlivňuje mezistátní obchod, znamená to, že tato činnost musí být brána tak, že tento obchod skutečně ovlivňuje. To by ale znamenalo, že neexistuje žádné omezení pro pravomoci Kongresu. Rozhodnutí v případě *Lopez* bylo znovu potvrzeno o pět let později v případu *Spojené státy vs. Morrison*.[7]

Pokud v tomto případě sledujeme nějaký princip, měl by se vztahovat na Klauzuli o pokroku, stejně jako se vztahuje na Klauzuli o mezistátním obchodu.[8] A pokud by se uplatnil na Klauzuli o pokroku, závěr by zněl, že Kongres nemůže prodloužit stávající lhůtu. Jestliže totiž Kongres může lhůtu libovolně rozšířit, pak neexistuje žádný limit, avšak Ústava o něm jasně hovoří. Čili kdybychom tuto zásadu užili na pravomoc udělovat copyright, dospěli bychom k závěru, že Kongres nesmí prodlužovat dobu platnosti současného copyrightu.

Ale je to jen pokud můžeme v případu *Lopez* hovořit o principu. Mnozí mají za to, že šlo o politiku: konzervativní Nejvyšší soud, který věřil na práva státu, přehlasoval Kongres a prosadil vlastní politické preference. Takový pohled na Nejvyšší soud jsem odmítal. Krátce po vynesení rozsudku jsem napsal článek, v němž jsem dokazoval správnost tohoto výkladu Ústavy. Myšlenka, že Nejvyšší

soud rozhoduje podle svého politického přesvědčení, mi přišla navýsost nudná. Nezasvětil bych celý život výuce ústavního práva, kdyby se těch devět nejvyšších soudců chovalo jako politici.

***

Na chvíli se zastavme, abychom se ujistili, že víme, o co v případu *Eldred* nešlo. Tím, že Eldred trval na ústavním omezení trvání copyrightu, dozajista nepodporoval pirátství. V jistém smyslu naopak proti pirátství bojoval – bojoval proti pirátství na volných dílech. Když Robert Frost napsal své dílo anebo když Walt Disney stvořil Mickey Mouse, maximální doba trvání copyrightu byla jen šestapadesát let. Dalšími změnami se monopol na jejich práci prodloužil na sedmdesát pět let. Získali tak prospěch z dohody, kterou nabízí Ústava: výměnou za výhradní šestapadesátiletý monopol na svou práci vytvořili nové dílo. Jenže dnes se tyto subjekty snaží (pomocí peněz lobbyistů) získat další, tentokrát dvacetileté prodloužení na úkor volných děl ve veřejném vlastnictví. Erik Eldred tím pádem bojoval proti pirátství, které se týká nás všech.

Někteří pohlíží na volná díla s opovržením. Ještě před jednáním Nejvyššího soudu napsala Nashvillská asociace skladatelů soudu odborné vyjádření, v němž uvádí, že volná díla nejsou nic jiného, než „legální pirátství.“[9] Ovšem pokud něco zákon povoluje, nelze hovořit o pirátství. A navíc, v našem ústavním systému to zákony dokonce vyžadují. To, že se někomu nelíbí ústavní požadavky, ještě neznamená, že je Ústava jakousi chartou pirátství.

Jak jsme si ukázali, náš ústavní systém používá omezení copyrightu jako způsob, jak zabránit jeho držitelům, aby zásadně ovlivňovali vývoj a šíření naší kultury. Erik Eldred ale odhalil fakt, že jsme vytvořili takový systém, který bude copyright prodlužovat a prodlužovat, čímž jsme zahnali volná díla do rohu. Copyrighty nevypršely a ani nevyprší, dokud bude mít Kongres moc je znovu prodloužit.

***

Jen hodnotné copyrighty mohou za prodlužování doby jejich trvání. Mickey Mouse a Rapsodie v modrém. Tato díla jsou příliš hodnotná, aby je majitelé mohli ignorovat. Problém je, že hlavní újma pro společnost z prodlužování copyrightu nevyplývá z ochrany Mickey Mouse. Zapomeňte na něj. Zapomeňte i na Roberta Frosta. Zapomeňte na všechny práce z dvacátých a třicátých let dvacátého století, které si uchovaly nějaký komerční potenciál. Škody neplynou z komerčních prací, ale z prací, které nejsou známé a nemají komerční využití a které přesto nejsou vinou ochrany nadále přístupné.

Pouhá dvě procenta nejstarších děl, která spadají do působnosti CTEA (tj. díla z let 1923 - 1942), mají i nadále komerční hodnotu. Právě držitelé autorských práv k těmto dvěma procentům děl nakonec CTEA prosadili. Výsledkem ale nebylo prodloužení práv jen pro tato dvě procenta, prodloužení se týkalo úplně všech děl.[10]

Podívejme se na důsledky prodloužení prakticky, jako obchodníci, ne jako právníci, kteří v tom horlivě hledají další práci. V roce 1930 bylo vydáno 10 047 knih. V roce 2000 z nich bylo jen 174 nadále v tisku. Řekněme, že jste jako Brewster Kahle a že chcete zbylých 9 873 knih zpřístupnit veřejnosti třeba ve formě iArchivu. Jak byste postupovali?

Zaprvé byste museli zjistit, jaké z těchto knih jsou stále pod ochranou copyrightu. To by obnášelo jít do knihovny (tyhle údaje totiž nejsou online), hledat tam ve stozích knih a srovnat tituly a autory všech knih s registracemi a prodlouženími z roku 1930. Výsledkem by byl seznam knih, které jsou stále chráněné copyrightem.

Pak byste pro tato chráněná díla museli nalézt současné držitele vlastnických práv. Jak byste udělali tohle?

Většina lidí si myslí, že někde existuje nějaký seznam držitelů copyrightu. To dá přeci rozum, jak by mohly existovat tisíce a tisíce státních monopolů, kdyby nebyl alespoň jejich seznam?

Ve skutečnosti žádný takový seznam není. Můžete najít jméno z roku 1930 a pak z roku 1959, kdy proběhly registrace copyrightu, ale je prakticky nemožné vystopovat jich tisíce. Obzvláště složité je to v případě, kdy registrovaná osoba není současným držitelem práv. A to se stále bavíme pouze o roce 1930!

„Ovšem postrádáme také seznam vlastníků majetku obecně," bránil by se zastánce tohoto systému, „tak proč bychom měli mít seznam vlastníků copyrightu?"

Když se nad tím ale zamyslíme, najdeme spoustu seznamů vlastníků. Vzpomeňme jen všechnu dokumentaci k domu či autu. A tam kde chybí seznam, mohou hodně napovědět zákonitosti skutečného světa. (Jinými slovy, ta houpačka na vaší zahradě bude pravděpodobně vaše.) Známe tedy dost způsobů, ať už formálně či neformálně, jak určit vlastníka hmotné věci.

Takže: jdete po ulici a vidíte dům. Abyste zjistili, komu patří, stačí se podívat do katastru nemovitostí. Jestli vidíte auto, bude mít i poznávací značku, která vás zavede až k majiteli. Jestli vidíte hromadu hraček na trávníku před nějakým domem, je snadné si domyslet, komu asi patří. A jestli vidíte baseballový míček v rigolu, podívejte se kolem sebe, zda tu nejsou děti, které by ho postrádaly při hře. Pokud nikde okolo nebudou, potom ano, jde o majetek, u něhož je obtížně určit vlastníka. Jedná se o výjimku, která potvrzuje pravidlo, jež říká, že obvykle víme velmi dobře, kdo vlastní jaký majetek.

Srovnejte tento příběh s nehmotným majetkem. Jdete do knihovny, která vlastní knihy. Ale kdo vlastní autorská práva? Jak jsem uvedl výše, neexistuje žádný seznam majitelů copyrightu. Najdete pochopitelně seznam autorů, ale jejich majetková autorská práva mohou být převedena nebo postoupena nějaké třetí straně, třeba obchůdku na rohu. Abyste zjistili, kdo vlastní jaká práva, musíte najmout soukromého detektiva. Závěr: Vlastník nemůže být jednoduše vystopován. V režimu jako je

ten náš, ve kterém je zločinem použít takový majetek bez svolení vlastníka, se majetek nakonec ani nepoužije.

Jedním důsledkem je, že staré knihy nebudou digitalizovány, a pomalu se rozpadnou kdesi v regálech. A důsledky pro ostatní kreativní práce jsou ještě horší.

Například Michael Agee, předseda studií Hal Roach, která vlastní práva k filmům Laurela a Hardyho. Agee má přímý užitek ze CTEA. Filmy s Laurelem a Hardym byly točeny v období od roku 1921 do roku 1951. Pouze jedinému z těchto filmů, The Lucky Dog, již vypršela ochrana. Nicméně vzhledem k CTEA by měly i ostatní filmy natočené po roce 1923 přecházet do volného vlastnictví. Jenže Agee k nim má exkluzivní práva a vydělává na nich značné peníze. Podle jednoho odhadu „studia Roach prodala 60 000 videokazet a 50 000 DVD s němými groteskami této slavné dvojice.“[11]

Přesto Agee s CTEA nesouhlasí. Jím zmíněné důvody vypovídají o vlastnosti v dnešní době výjimečné: nezištnosti. V odborném vyjádření adresovaném Nejvyššímu soudu tvrdil, že pokud CTEA bude platit ve stávající podobě, zničí celou generaci amerického filmu.

Jeho tvrzení je naprosto otevřené. Jen nepatrná část děl má ještě nějakou komerční hodnotu a zbytek, když se vůbec zachová, je zamčený někde v trezoru a práší se na něj. Může se ale stát, že i když díla dnes nemají komerční hodnotu, přesto se jejich majitelé domnívají, že hodnotná jsou. Proto musí jejich komerční přínos převýšit náklady spojené se zpřístupněním k distribuci.

Přínos neznáme, ale náklady ano. Regenerace filmu bývala v minulosti hodně drahá, jenže digitální technologie náklady rapidně snížily. Zatímco v roce 1993 stálo obnovení devadesátiminutového černobílého filmu 10 000 dolarů, dnes můžeme digitalizovat hodinový 8 mm film za setinu této částky.[12]

Technologie obnovení filmu ale dnes není jediným nákladem, ba ani tím nejdůležitějším. Právní služby jsou také nákladem a čím dál větším. Při obnovení filmu si totiž distributor musí dát pozor i na zajištění platných práv. A pro zajištění platných práv musí vyhledat jejich vlastníka.

Či přesněji řečeno vlastníky. Jak jsme viděli dříve, duševní práva se nevztahují na film jako celek, týkají se spousty jednotlivých aspektů. Nenajdete jednoho člověka, na kterého se v této věci stačí obrátit, vlastníků práv může být i velké množství, což postup při vyjasňování práv k filmu neúnosně zdražuje.

„A to prostě nemůžete obnovit film, distribuovat ho a platit majiteli práv, až se ozve?“ To jistě můžete, tedy pokud chcete spáchat trestný čin. A i když vám je jedno, jestli trestný čin spácháte nebo ne, když se majitel práv nakonec objeví, může vás připravit o veškerý zisk, který z filmu máte. Takže když budete mít úspěch, očekávejte hovor od právníka. A když nebudete úspěšní, nevyděláte dost ani na zaplacení vlastního právníka. V obou případech se ale na právníka musíte obrátit. A tak, jak se často

stává, když řeknete, že se musíte poradit s právníkem, je to, jako byste říkali, že na tom nakonec stejně nic nevyděláte.

U některých filmů by sice příjmy bohatě pokryly náklady, ale pro valnou většinu z nich to neplatí. Takže v případě většiny starých filmů, dovozoval Agee, film nebude obnoven a distribuován, dokud mu nevyprší doba ochrany.

Potíž je v tom, že v době, kdy ochrana vyprší, nebude film už existovat. Staré filmy byly totiž produkovány na materiál na bázi nitrátů celulózy, které se časem rozpadají. Filmy se rozpadnou a plechové krabice, ve kterých jsou nyní uloženy, nebudou obsahovat nic než prach.

***

Z veškeré kreativní produkce lidstva má jen její nepatrná část nějakou pokračující komerční hodnotu. Pro tento zlomek děl hraje copyright jako zákonný nástroj nezastupitelnou roli, protože představuje stimul pro další produkci a distribuci, a funguje tak jako „motor svobody projevu“.

Nicméně i v případě tohoto nepatrného zlomku je vlastní komerční život kreativního díla extrémně krátký. Dříve jsem naznačil, že většina knih se na trhu neudrží déle než jeden rok. To samé platí pro hudbu a pro film. Komerční kultura je jako žralok, neustále se musí pohybovat. Když se kreativní práce znelíbí distributorům, končí její komerční život.

To ovšem ještě neznamená, že tím život díla jako takového končí. Nespravujeme rozsáhlé knihovny, abychom se vyrovnali obchodům Barnes&Noble, a nevedeme filmové archivy, protože očekáváme, že lidé budou v pátek večer vybírat mezi sledováním nejnovějších filmů a dokumentů z roku 1930. Nekomerční život kultury je důležitý a hodnotný, jednak pro zábavu, ale hlavně pro vědění. Proto, abychom pochopili, kdo jsme, odkud pocházíme a jakých chyb jsme se dopustili, musíme mít přístup k historii.

Copyright v tomto kontextu není motorem svobodného projevu. V tomto kontextu není žádných exkluzivních práv zapotřebí. Copyright v tomto kontextu nedělá nic dobrého.

V dosavadní historii copyright nezpůsobil nijak významné škody. Byli jsme zvyklí, že když dílo skončilo svůj komerční život, nevztahovalo se na jeho další použití nějaké omezení exkluzivními právy. Jakmile se kniha přestala vydávat, u knihkupce jste ji sice nesehnali, ale mohli jste mít štěstí v antikvariátu. A při nákupu v antikvariátu, tedy alespoň v Americe, nemusíte majiteli autorských práv odvádět žádné poplatky, takže po skončení se jednalo o použití na copyrightu nezávislé.

To samé platí vlastně i pro film. Jelikož byly náklady obnovení filmu tak vysoké (a teď mám na mysli skutečné ekonomické náklady, nikoli náklady na právní služby), nebylo možné film uchovat či renovovat. Bylo to jako s velkou hostinou: když je konec, tak je konec. Když filmu skončil komerční

život, mohl být sice nějakou dobu archivován, ale znamenalo to prakticky jeho konec, pokud trh neprojevil další zájem.

Jinými slovy, doba platnosti copyrightu byla v minulosti poměrně krátká, ale i kdyby byla delší, nemělo by to vliv na díla, kterým skončil komerční život. Delší copyrighty by zřejmě nikomu nepřekážely.

Jenže situace se změnila.

Jedním z klíčových důsledků nástupu digitálních technologií je, že díky nim vznikly archivy, o kterých Brewster Kahle snil. Digitální technologie dnes uchovávají všechny druhy vědění a poskytují k němu přístup. Jakmile se dnes kniha přestane vydávat, můžeme ji digitalizovat a dát ji k dispozici všem a provždy. Když se film stáhne z distribuce, můžeme ho digitalizovat a opět poskytnout k dispozici všem a napořád. Digitální technologie vlévají novou krev do žil chráněného díla, když skončí jeho komerční život. Máme tak možnost uchovat vědění a kulturu a dát k nim všeobecný přístup, což dříve nebylo možné.

Jenže v této situaci copyright začíná překážet. Každý krok na cestě k digitálnímu archivu naší kultury porušuje výhradní práva daná copyrightem. Digitalizace knihy znamená vytvoření kopie, což vyžaduje svolení vlastníka práv. To samé platí pro hudbu, film a každý další aspekt naší kultury, který spadá do působení copyrightu. Pokusy zpřístupnit všechny tyto věci pro budoucnost, pro výzkumníky, nebo jen pro ty, kteří jsou zvědaví, narážejí na soubor nařízení, která vznikla ve zcela jiném kontextu.

Právě zde se objevuje ten nejvíc škodlivý účinek prodlužování lhůty copyrightu. Teď, když je možné znovu vystavět Alexandrijskou knihovnu, právo hází klacky pod nohy. Přitom to není nutné, nebo nevyhnutelné. Cílem copyrightu je zajistit fungování komerčního trhu, který šíří kulturu. Ale o to tu právě nejde, protože se bavíme o kultuře, jejíž komerční život již skončil. V tomto kontextu nehraje copyright žádnou roli spojenou s dalším šířením kultury. Není motorem svobodného projevu, je jeho brzdou.

Můžete namítnout: „Když digitální technologie sníží náklady Brewsteru Kahleovi, nesníží je také vydavatelství Random House? Nenapomůžou proto tomu, že Random House bude stejně jako Kahle více šířit kulturu?“

Možná jednou, ale nyní nic nenasvědčuje tomu, že by vydavatelé pokrývali takový rozsah jako knihovny. Pokud by knihkupectví Barnes&Noble půjčovalo za malou úplatu své knihy, nahradilo by to knihovny? Ano, ale pouze v tom případě, že si myslíte, že knihovny pouze uspokojují poptávku „trhu“. Jestli máte za to, že úloha knihoven je poněkud obecnější, že mají uchovávat celou kulturu, i když není po všech jejích částech zrovna poptávka, nemůžeme spoléhat na to, že ji komerční trh zcela zastane.

Byl bych první, kdo by to podporoval. Ve věci šíření kultury bychom měli na trh spoléhat, jak jen to jde. V žádném případě tady neargumentuji proti trhu. Říkám jen, že kam trh nesahá, bychom měli pustit netržní síly, aby zaplnily mezery. Jeden badatel spočítal, že v americké kultuře není nadále komerčně dostupných 94 procent filmů, knih a hudby, které vznikly mezi lety 1923 a 1946. Považujeme-li dostupnost za hlavní hodnotu, jakkoli můžete milovat komerční trh, těch 6 procent je prostě selhání. [13]

***

V roce 1999 jsme jménem Erika Eldreda podali žalobu k federálnímu obvodnímu soudu ve Washingtonu, D.C., aby uznal, že CTEA je protiústavní. Dva hlavní body žaloby byly: 1) prodlužování doby platnosti je v rozporu ústavního požadavku na „omezenou dobu“ a 2) prodloužení doby platnosti o dalších dvacet let porušilo První dodatek Ústavy.

Soud odmítl naši žalobu, aniž nás vůbec vyslechl. I odvolací soud pro D.C. nás odmítl, ačkoli v tomto případě až po vyslechnutí obsáhlé řeči. Rozhodnutí ale nebylo jednohlasné, nesouhlas vyjádřil jeden z nejkonzervativnějších soudců a jeho nesouhlas dal naší věci nový život.

Soudce David Sentelle uvedl, že CTEA porušuje pouze požadavek na „určitou dobu“. Jeho tvrzení bylo jednoduché a elegantní: pokud je Kongresu povoleno dobu prodlužovat, neexistuje žádný konečný limit. Možnost prodlužovat dobu znamená, že Kongres nemusí udělovat ochranu, která je časově omezená. Sentelle proto požadoval, aby soud vysvětlil pojem „určitá doba“. A podle jeho názoru by výsledkem bylo, že by byl Kongres zbaven možnosti rozšiřovat stávající lhůty.

Požádali jsme odvolací soud, aby celý případ projednal v kompletním složení. Na jednání se obvykle schází tři soudci, vyjma důležitých případů a případů, které předkládají specifické záležitosti plénu. Pak se jednání účastní celý soudní dvůr „en banc“.

Odvolací soud ale odmítl slyšení en banc. Tentokrát soudce Sentella doprovodil nejliberálnější člen sboru pro obvod D.C., soudce David Tatel. Oba soudci, nejkonzervativnější i nejliberálnější, uznali, že Kongres přestoupil své pravomoci.

Mnozí si mysleli, že tím případ *Eldred vs. Ashcroft* skončí, protože Nejvyšší soud jen zřídka přezkoumává rozhodnutí odvolacích soudů. (Za rok je to asi sto případů z více než pěti tisíc odvolání.) A prakticky vůbec nepřezkoumává rozhodnutí, která se opírají o zákon, který ještě nebyl předmětem soudního přezkumu.

V únoru 2002 přesto Nejvyšší soud překvapil svět, když se rozhodl věnovat se našemu případu a přezkoumat rozhodnutí obvodního soudu v D.C. Slyšení bylo stanoveno na říjen 2002. Celé léto jsme strávili psaním dopisů a dalšími přípravami.

***

Je už po všem, když píšu tyto řádky a je to pořád velmi těžké. Jestli jste o průběhu tohoto případu něco slyšeli, víte, že jsme prohráli. Jestli máte více než jen povšechnou znalost případu, asi jste si mysleli, že neexistoval způsob, jakým by se dal vyhrát. Po zamítnutí jsem obdržel doslova tisíce dopisů od příznivců, kteří mi děkovali za práci na tomto vznešeném, byť prohraném zápase. Žádného dopisu z té hromady jsem si ale necenil tolik, jako emailu od mého klienta Erika Eldreda.

On i další se ale mýlili. Ten případ se vyhrát dal a my ho měli vyhrát. A jakkoli se sám sebe snažím přesvědčit o opaku, nemůžu se zbavit pocitu, že ten případ nám ztratila má vlastní chyba.

***

Ta chyba se stala hned na počátku, ačkoli jsem ji odhalil až na samém konci. Náš případ od počátku podporoval skvělý právník Goeffrey Stewart a advokátní kancelář Jones, Day, Reavis a Pogue, do které přesídlil. Jones Day musela následně snášet výtky ze strany svých procopyrightově orientovaných klientů, za to, že za námi stojí. Jednoduše je ignorovali (což by dnes udělala málokterá advokátní kancelář) a případu dali, co bylo v jejich silách.

Za kancelář Jones Day se v případu angažovali tři klíčoví právní zástupci. Geoff Stewart byl první, ale pak se přidali ještě Dan Bromberg a Don Ayer. Bromberg s Ayerem (ten zvláště) měli jasný názor na to, jak by měl být spor veden. Vyhrajeme, opakovali mi, jen když postavíme záležitost tak, že se Nejvyššímu soudu bude zdát „důležitá“. Muselo to vypadat, jako když se svobodě projevu a kultuře děje hrozná křivda, jinak proti „nejmocnějším mediálním společnostem světa“ hlasovat nebudou.

Takový pohled na právo nemám rád. Samosebou, že jsem si myslel, že Sonny Bono Act páchá na svobodě projevu a svobodné kultuře škody. Pořád si to myslím. Ale stavět rozhodnutí Nejvyššího soudu na tom, jak důležitá se mu věc zdá, mi přijde prostě špatné. Věřil jsem, že každý poctivý výklad toho, co zamýšleli autoři naší Ústavy, dospěje ke stejnému závěru: že CTEA je protiústavní. Věřil jsem také, že každý poctivý výklad Prvního dodatku, dospěje k závěru, že prodlužování ochranné doby je protiústavní. Čili jsem nebyl zdaleka přesvědčený, že bychom měli případ prodat, jak brambory na trhu. Zákon zakazující svastiku není protiústavní proto, že by snad soud našel zalíbení v Nacistech, ale proto, že takový zákon porušuje Ústavu. Měl jsem za to, že ten samý přístup se uplatní i nyní, že soud rozhodne, zda Kongres jednal v souladu s Ústavou podle jejích principů, a ne že bude posuzovat hodnoty, které do ní uložili její autoři.

Tak jako tak jsem si myslel, že soud už musí cítit to nebezpečí a újmy, které tento druh práva vytváří. Proč by se jinak rozhodl k přezkoumání? Jednání před Nejvyšším soudem by nemělo smysl, pokud by tam nepanovalo přesvědčení o tom, že je tato regulace škodlivá. Z toho jsem usoudil, že bychom neměli poukazovat na špatnost zákona, ale na jeho protiústavnost.

Věděl jsem nicméně, že k jedné věci se přesto bude muset přistoupit politicky, a považoval jsem to za patřičné. Byl jsem přesvědčený, že nás soud nevyslyší, pokud si bude myslet, že jde jen o argumenty nějaké skupinky levičáků. Nejvyšší soud by se při přezkoumání nepustil na neznámou půdu, pokud by se domníval, že se jedná jen o zájmy nějaké politické minority. Ačkoli jsem se tedy v případu zaměřoval na protiústavnost CTEA a ne na jeho „špatnost“, chtěl jsem zároveň ukázat, že se to týká celého spektra politických názorů. Takže abychom prokázali, že naše žaloba proti CTEA je založená na právu a nikoli na politice, pokusili jsme se sehnat co nejširší skupinu jeho všeobecně vážených kritiků. Vážených ne proto, že by byli bohatí a slavní, ale proto, že jako celek demonstrovali protiústavnost zákona nehledě na politické přesvědčení.

První krok se vlastně udělal sám. Organizace Phyllis Schlaflyové Eagle Forum se stavěla proti CTEA hned od počátku. Podle Schlaflyové se Kongres přijetím CTEA zaprodal. V listopadu 1998 napsala pichlavý úvodník, ve kterém republikánskému Kongresu vytkla, že zákon schválil. Napsala tehdy: „Přemýšleli jste někdy nad tím, proč tak snadno naším komplikovaným schvalovacím procesem procházejí zákony, které přiznávají štědré finanční prostředky malým zájmovým skupinám, zatímco zákony obohacující celou veřejnost jakoby uvázly?“ Odpovědí, prokazoval úvodník, jsou peníze. Schlaflyová vypočítávala příspěvky, které Disney adresoval klíčovým lidem v různých komisích. Byly to peníze, ne spravedlnost, které zajistily Mickey Mouseovi dalších dvacet let, tvrdila Schlaflyová.

K odvolacímu soudu Eagle Forum obratem poslalo odborné vyjádření ve prospěch našeho stanoviska. Jeho základem byl argument, který se stal klíčovým pro slyšení před Nejvyšším soudem: pokud Kongres může prodlužovat dobu platnosti copyrightu, neexistuje pro jeho moc nad prodlužováním žádný limit. Tento silně konzervativní argument přesvědčil silně konzervativního soudce Sentella.

Odborná vyjádření pro Nejvyšší soud byla rozmanitá, jak to jen šlo. Bylo mezi nimi i historické vyjádření od Free Software Foundation, kde sídlí projekt GNU, který umožnil vznik GNU/Linux. Bylo tam také odborné vyjádření o nákladech na nejistotu od Intelu a vyjádření od dvou skupin profesorů práv: jeden od odborníků na copyright, druhý od odborníků na První dodatek. Přišlo i vyčerpávající a nevyvratitelné vyjádření od světových odborníků na Klauzuli o pokroku. A nechybělo ani nové vyjádření od Eagle Forum, který zopakoval a posílil argumenty vyjádření prvního.

Došlá odborná vyjádření představovala kostru právní argumentace. Na její podporu dorazila i další důležitá vyjádření od knihoven a archivů, včetně Internet Archive, Americké asociace právních knihoven a Národní unie spisovatelů.

Dvě vyjádření ale zachytila náš postoj nejlépe. Jedno jsem popsal výše. Šlo o vyjádření od Hal Roach Studios, ve kterém stálo, že pokud se stávající zákon notně nepozmění, celá generace amerického filmu přijde vniveč. Druhé odborné vyjádření naprosto jasně poukázalo na ekonomickou stránku věci.

Toto druhé vyjádření podepsalo sedmnáct ekonomů, mezi nimi i pět držitelů Nobelovy ceny: Ronald Coease, James Buchanan, Milton Friedman, Kenneth Arrow a George Akerlof. Ekonomové, jak demonstruje tento seznam, pokrývali celou šíři politického spektra. Jejich závěr byl zdrcující: nemůže se přesvědčivě prokázat, že by další prodlužování doby platnosti copyrightu nějakým způsobem podporovalo kreativitu. Takové prodlužování není ničím jiným než „rent-seekingem", což je moderní termín, který ekonomové používají pro označení situace, kdy se legislativa ve prospěch zájmových skupin utrhne ze řetězu.

I v našem právním týmu, který jsme pro případ sestavili, jsme se snažili o podobnou rovnováhu. Právníci z kanceláře Day Jones s námi byli od počátku, ale jakmile se případ dostal před Nejvyšší soud, ještě jsme je doplnili dalšími třemi, aby nám pomohli při formulaci argumentů. Byl tu Alan Morrison, právník z washingtonské skupiny Public Citizen, která se proslavila sérií klíčových vítězství před Nejvyšším soudem při obhajobě práv jednotlivců. Byla tu i má kolegyně, děkanka Kathleen Sullivanová, která se angažovala v mnoha případech před Nejvyšším soudem a která byla hlavní oporou při formulování strategie ohledně Prvního dodatku. Konečně tu byl bývalý generální prokurátor Charles Fried.

Fried představoval pro naši stranu neobyčejně podařený úlovek. Ostatní bývalí generální prokurátoři byli na straně obhájců Kongresu a jeho moci prokazovat mediálním firmám zvláštní službu prodlužováním délky copyrightu. Fried dal jako jediný přednost věci, které věřil, namísto lukrativní příležitosti. Byl hlavním právníkem Ronalda Regana před Nejvyšším soudem. Podílel se na řadě případů, které omezovaly moc Kongresu v kontextu Klauzule o obchodu. Ačkoli s mnoha jeho postoji v předešlých případech před Nejvyšším soudem nesouhlasím, jeho účast vnesla do našeho případu jistotu.

Vláda na obranu zákona samozřejmě také sestavila silný tým. Ovšem žádný z jeho členů nebyl ani historik, ani ekonom. Podpůrná odborná vyjádření druhé strany pocházela pouze od mediálních společností, kongresmanů a majitelů duševních práv.

Přítomnost mediálních společností nebyla překvapivá, protože právě ony ze zákona nejvíce těžily. Účast kongresmanů nás také nepřekvapila, protože hájili svou moc a nepřímo také šťavnaté příspěvky, které z ní vyplývaly. Ba nebylo ani překvapivé, že držitelé práv podporovali názor, že by měli i nadále mít právo kontroly nad tím, kdo a jak nakládá s obsahem, který chtějí kontrolovat.

Zástupci Dr. Seusse například tvrdili, že je lepší, aby práva k použití jeho práce zůstala v rukou správce dědictví, protože jinak, kdyby se uplynutím ochranné doby dostala do veřejného vlastnictví, mohla by být jeho kreativita zneužita k „oslavování drog či k tvorbě pornografie."[14] Stejný motiv zazněl i ze strany Gershwinovy pozůstalosti, která hájila „ochranu" díla George Gershwina. Odmítli

například licencovat operu Porgy and Bess komukoli, kdo do ní neobsadil Afroameričany.[15] Taková byla jejich představa, jak řídit část americké kultury, a zákon jim v tom měl pomoci.

Jejich argument odkryl téma, na které se v této debatě připadne jen zřídka. Když Kongres rozhodne o prodloužení platnosti copyrightu, dělá vlastně rozhodnutí o tom, jaké řečníky zvýhodní. Slavní a oblíbení držitelé majetkových práv, jakými jsou Gershwinova pozůstalost a Dr. Seuss, předstoupí před Kongres a řeknou: „Dejte nám dvacet let kontroly nad těmito pracemi, protože nejlépe víme, co s nimi udělat.“ Kongresu se samosebou líbí odměňovat slavné a oblíbené tím, že jim dá, co chtějí. Přesto když dá Kongres určité skupině lidí právo mluvit určitým způsobem, naráží tím na to, proti čemu se tradičně staví První dodatek.

Toto vše jsme zahrnuli do našeho závěrečného stanoviska. Nejenže schválení CTEA znamenalo, že pro Kongres neexistoval limit pro prodlužování copyrightu, které přinášelo další a další koncentraci na trhu, ale také to znamenalo, že Kongres neměl vytýčené meze ani pro to, jaké skupině dá skrz copyright právo promlouvat.

***

Od února do října jsem téměř veškerý čas věnoval přípravě případu. Jak jsem již řekl, strategii jsem stanovil hned na počátku.

Nejvyšší soud byl rozdělený na dva tábory. Jeden tábor jsme pojmenovali „konzervativci“, druhý prostě „zbytek“. Mezi konzervativce se řadil předseda soudu Rehnquist, dále soudci Scalia, Kennedy, Thomas a soudkyně O'Connorová. Tito soudci byli nejdůslednější při omezování moci Kongresu. V sérii případů jako byly *Lopez* a *Morrison* se zasazovali o to, aby pravomoc svěřená Kongresu byla jasně interpretována, a jeho dosah tím dostal určité meze.

„Zbytek“ tvořili čtyři soudci, kteří důrazně odmítali jakékoli omezování moci Kongresu. Všichni tři soudci Stevens, Souter, Breyer a soudkyně Ginsburgová opakovaně poukazovali na to, že Ústava nechává na uvážení Kongresu, jak se svou mocí naloží. Případ za případem připomínali, že postavení soudu je podřízené. Ačkoli jsem obvykle s rozhodnutími těchto čtyř soudců souhlasil, byli to nyní právě oni, u nichž byla nejmenší šance, že je získáme na naši stranu.

To platilo zejména pro soudkyni Ginsburgovou. Nejenže uznávala podřízenost Nejvyššího soudu vůči Kongresu (vyjma případu, kdy se jedná o genderové záležitosti), stejný názor měla i v oblasti ochrany duševního vlastnictví. Byla ze stejného těsta jako její dcera, znamenitá a proslulá odbornice na duševní vlastnictví. Domnívali jsme se, že bude souhlasit se závěry své dcery, která tvrdila, že Kongres má právo jednat, jak se mu zlíbí, i když jeho jednání nedává smysl.

Soudkyni Ginsburgovou následovali další dva soudci, o nichž jsme si mysleli, že se z nich nestanou naši spojenci, ale překvapení se vyloučit nedalo. Soudce Souter i soudce Breyer byli sice zastánci

podřízenosti Kongresu, ale oba byli velmi citliví na záležitosti kolem svobody projevu. A my jsme věřili, že máme v případě prodlužování doby ochrany pádný argument ve prospěch svobody projevu.

Jediný hlas, na který jsme se mohli spolehnout, byl hlas soudce Stevense. Historie si jej bude pamatovat jako jednoho z nejlepších soudců Nejvyššího soudu. Vždy rozhodoval eklekticky, což znamená, že žádná jednoduchá ideologie nebyla s to popsat, na jakou stranu se postaví. Hlasoval nicméně zásadně pro meze v oblasti duševního vlastnictví. Byli jsme si jisti, že o meze mu půjde i v tomto případě.

Rozbor soudců „zbytku" zřetelně ukázal, jakým směrem se má upírat naše pozornost: ke „konzervativcům." Abychom případ vyhráli, museli jsme se do nich pustit a získat na naši stranu alespoň většinu z nich. Proto hlavní argument, který podporoval naše tvrzení, spočíval na nejdůležitější jurisprudenční inovaci skupiny „konzervativců." Byl to argument, kterého se držel soudce Sentelle u obvodního soudu, totiž že moc svěřená Kongresu se musí interpretovat tak, aby bylo jasné, že má určité meze.

To byla podstata naší strategie, za kterou nesu plnou zodpovědnost. Měli jsme v úmyslu použít paralelu s případem *Lopez* a ukázat, že podle tvrzení vlády má Kongres neomezenou moc prodlužovat stávající dobu platnosti. Pokud ale bylo něco o moci Kongresu z Klauzule o pokroku naprosto zřejmé, bylo to to, že tato moc má být omezená. Chtěli jsme proto, aby soud posuzoval v případu *Eldred* stejně jako v případu *Lopez*: jestliže moc Kongresu v případě regulace obchodu byla omezená, měla by být omezená i v případě regulace copyrightu.

***

Argument vládní strany se zredukoval na prosté „Kongres to udělal už dříve, může to udělat znovu." Tvrdili od počátku, že Kongres již platnost copyrightu prodlužoval, takže by soud neměl tuto činnost prohlašovat za protiústavní.

Bylo v tom něco pravdy, ale ne moc. Nemohli jsme popřít, že Kongres prodloužil lhůty v letech 1831 a 1909. A pak, v roce 1962, je začal prodlužovat jak na běžícím pásu, jedenáctkrát za čtyřicet let.

Toto „konzistentní" chování musíme dát ale do kontextu. Kongres ochrannou lhůtu v prvních stech letech Republiky rozšířil pouze jednou. Druhé prodloužení přišlo až po padesáti letech. Tyto výjimečné případy kontrastují se soudobými praktikami při prodlužování. Zdrženlivost Kongresu jakoby opadla. Dostal se do začarovaného kruhu prodlužování a nevypadalo to, že by měl kdy skončit. Nejvyšší soud ale již dříve při podobném „zacyklení" Kongresu zasáhl a teď nebyl důvod si myslet, že opět nezasáhne.

***

Jednání bylo naplánované na první říjnový týden. Do D.C. jsem dorazil o dva týdny dříve. Během následujících dvou týdnů jsem prošel několika mooty s dobrovolnými právníky, kteří chtěli s případem pomoci. Takovéto mooty (v Čechách známé jako Moot Courts, simulované soudní procesy - pozn. překl.) jsou v zásadě cvičná přelíčení, kde ti, kdo chtějí být soudci, střílí otázky na ty, kteří chtějí soudy vyhrávat.

Měl jsem za to, že abych vyhrál, musel jsem se stále soustředit na jednu věc: jestliže je prodlužování povolené, pak neexistuje žádný limit pro stanovování lhůt. Vládní argument vlastně říkal, že doba platnosti je v podstatě neomezená. Naše pozice na druhou stranu dávala Kongresu jasný signál: neprodlužujte stávající dobu! Mooty se ukázaly jako účinný nástroj, protože mi pomohly, abych se při jakékoli otázce vrátil k této ústřední myšlence.

Jeden z nich se konal v kancelářích Jones Day. Don Ayer byl skeptický. V minulosti sloužil na Reganově Ministerstvu spravedlnosti s generálním prokurátorem Charlesem Friedem. Před Nejvyšším soudem byl již několikrát. Když rozebíral naši diskusi v rámci mootu, vypluly na povrch jeho pochybnosti:

> *„Obávám se toho, že pokud neshledají opravdu velké škody, nebudou chtít přerušit praxi, o které vláda tvrdí, že má dvousetletou tradici. Musíš jim ukázat, zaníceně ukázat, jaké škody tím vznikají. Pokud to nepoznají, nemáme šanci vyhrát.“*

Možná, že má za sebou spoustu stání u Nejvyššího soudu, pomyslel jsem si, ale nerozumí jeho duchu. Jako soudní úředník jsem viděl soudce dělat správnou věc ne kvůli politice, ale proto, že to prostě bylo dobré. Jako profesor práva jsem celý život učil studenty, že tento soud dělá dobrou věc ne z politických důvodů, ale pro věc samu. Poslouchal jsem, jak Ayer žádá, abych zaníceně prezentoval politickou stránku věci, a rozuměl jsem mu, ale vnitřně jsem to odmítl. Náš argument byla správná věc a to stačilo. Jen ať i politici sami poznají, že je to správné.

***

V noci před jednáním se před Nejvyšším soudem začala tvořit fronta. Případ se dostal do hledáčku médií i hnutí za svobodnou kulturu. Stovky lidí čekaly, aby se mohly zúčastnit jednání. Spousta z nich strávila na schodech Nejvyššího soudu noc, jen aby si zajistili místo k sezení.

Ne všichni však museli čekat ve frontě. Známí mohli soudce požádat, aby jim místo rezervovali. (Sám jsem požádal soudce Scaliu o dvě místa pro své rodiče.) Členové Nejvyššího soudu mají totiž vyhrazená sedadla ve zvláštní části. Také senátoři a kongresmani mají svou vyhrazenou sekci. A samozřejmě nesmíme zapomenout na novináře a soudní úředníky, kterým je určený ochoz. Když jsme to ráno dorazili, nebylo v síni jedno volné místo, a to i přesto, že se případ týkal práva duševního vlastnictví. Mířil jsem ke svému místu, které bylo vepředu před soudci, a vlevo viděl sedět své rodiče.

Když jsem usedal ke stolu, spatřil jsem také Jacka Valentiho, jak sedí v části vyhrazené pro rodiny soudců.

Když mě předseda soudu vyzval k zahajovací řeči, začal jsem tam, kde jsem zamýšlel, sice otázkou hranic moci Kogresu. Tento případ se týká svěřených pravomocí, řekl jsem, a také toho, jestli mají tyto pravomoci nějaké hranice.

Soudkyně O’Connorová mě po minutě zastavila, protože ji historický exkurz unavoval.

> SOUDKYNĚ O’CONNOROVÁ: „Kongres za poslední dobu prodlužoval platnost velmi často, čili jestliže máte pravdu, neriskujeme tím vlastně zrušení všech předcházejících prodloužení? Chci říci, že jde podle všeho o postup, který začal již prvním zákonným prodloužením.“

Byla ochotná připustit, „že to by znamenalo vrátit se k tomu, co zamýšleli autoři Ústavy.“ Moje odpověď se ale znovu a znovu vracela k důrazu na meze moci Kongresu.

> LESSIG: „V případě, že by to znamenalo vrátit se k tomu, co zamýšleli autoři Ústavy, pak otázka zní, zda existuje způsob, jak vyložit jejich slova tak, aby se naplnilo, co jimi zamýšleli. Odpověď zní ano, existuje.“

Během jednání nastaly dvě situace, kdy jsem měl zpozorovat, kam soud směřuje. První z nich byla otázka soudce Kennedyho.

> SOUDCE KENNEDY: „Předpokládám, že podle vaší argumentace by se měl i zákon z roku 1976 prohlásit za neplatný a zrušit vzhledem ke škodám, které způsobil, když celé ty roky bránil pokroku ve vědě a dalších oborech. Pro takové tvrzení ale nevidím žádné empirické důkazy.“

A zde jsem učinil jasnou chybu, protože jsem se zachoval jako profesor, který napomíná studenta.

> LESSIG: „Pane soudce, naše žaloba se v prvé řadě netýká empirických tvrzení. Náš požadavek nespočívá v empirickém prokazování toho, jak Klauzule o copyrightu brání v pokroku. Tvrdíme pouze, že je nutné stanovit limit, aby se předešlo tomu, že podle platného autorského zákona bude délka ochrany neomezená.“

To byla korektní a přesná odpověď, avšak ne správná. Správně bych měl říci, že zde byly očividné a vážné škody. Ostatně byla o tom zpracována spousta znaleckých posudků a to on chtěl slyšet. Tady jsem měl poslechnout Dona Ayera. Byl to nahrávka na smeč a já ji minul.

Druhá situace vzešla od samotného předsedy soudu, člověka, kterému byl tento případ ušitý na míru. Stál za rozhodnutím v případu *Lopez* a my měli za to, že i nyní uvidí určitou podobnost.

Jakmile ale promluvil, bylo jasné, že nám není ani za mák nakloněn. Byli jsme pro něj jen sebranka anarchistů.

> PŘEDSEDA SOUDU: „Dobrá, ale vy chcete víc než to. Chcete oprávnění doslovně kopírovat knihy ostatních, ne?“
>
> LESSIG: „Chceme oprávnění doslovně kopírovat díla, která by měla být podle rozboru Prvního dodatku a podle výkladu omezení, která jsou v Klauzuli o copyrightu, ve veřejném vlastnictví. Platný autorský zákon to ale neumožňuje.“

Situace se zlepšila, když soud prezentoval svůj postoj, protože jsme se tím dostali k jádru našeho tvrzení. Soudce Scalia se obrátil na generálního prokurátora.

> SOUDCE SCALIA: „Tvrdíte, že funkčním ekvivalentem neomezené doby by bylo porušení [Ústavy]. To je ovšem stejný argument jako předkládají žalobci, totiž že omezená doba, kterou je možné prodlužovat, je funkčním ekvivalentem neomezené doby.“

Když Olson skončil, bylo na mně, abych přednesl závěrečnou řeč. Olsonovo vystoupení opět rozdmýchalo můj hněv. Hněv ale směřoval na akademické principy, ne na praxi. Vláda se chovala, jakoby to bylo poprvé v historii, co se před soud dostal případ omezování moci Kongresu ve věci Klauzule o copyrightu a patentech. Jsem profesor a ne advokát, takže jsem uzavřel shrnutím dlouhé historie případů, kdy soud omezil moc Kongresu ve jménu Klauzule o copyrightu a patentech. Popravdě řečeno, první případ omezení moci svěřené Kongresu vůbec byl založený právě na Klauzuli o copyrightu a patentech. To ale nepohnulo soudem ani o píď na naši stranu.

***

Když jsem ten den odcházel ze soudu, přál jsem si změnit alespoň sto věcí, které jsem řekl. Na spoustu otázek jsem mohl odpovědět jinak. Přesto v jedné věci jsem byl optimistický.

Vláda byla znovu a znovu dotazována, jaký je vlastně onen limit, a ona znovu a znovu odpovídala, že žádný limit není. To byla přesně ta odpověď, kterou jsem chtěl, aby soud slyšel. Nedokázal jsem si totiž představit, jak by soud mohl podpořit vládní argument, že moc Kongresu vzhledem ke Klauzuli o copyrightu je neomezená. Vystoupení generálního prokurátora nám hrálo do karet. Ačkoli jsem se o to pokoušel, nedokázal jsem si představit, jak by soud mohl shledat, že Kongres má omezené pravomoci v případě Klauzule o obchodu, aniž by to samé neshledal u Klauzule o copyrightu. V takových vzácných okamžicích jsem si říkal, že to nakonec vyhrajeme, protože jsem cítil, že soud (a zvláště „Konzervativci“) spatří paralelu s rozhodnutími, která učinil dříve.

***

Patnáctého ledna 2003 jsem se do kanceláře dostal s pětiminutovým zpožděním, takže jsem propásl hovor s úřednicí Nejvyššího soudu. Ze zprávy na záznamníku mi bylo hned jasné, že je něco špatně. Nejvyšší soud potvrdil rozhodnutí odvolacího soudu. Většina - sedm soudců - byla pro. Nezaznělo žádné nesouhlasné stanovisko.

Za několik vteřin dorazilo i vyrozumění emailem. Vyvěsil jsem telefon, napsal krátkou zprávu na blog a začal přemýšlet, zda mé důvody nebyly dostatečné rozumné.

Rozumné důvody. Tohle byl přeci případ, který shromáždil všechny peníze světa proti rozumným důvodům. Pak tu byl jeden naivní profesor, který listoval stránkami a hledal rozumné důvody.

První, co jsem prolistoval, bylo odůvodnění. Hledal jsem vysvětlení různých přístupů v tomto případu a případu *Lopez*. Nikde jsem ale nic nenalezl. Případ *Lopez* nebyl dokonce ani citován. Hlavní argument naší žaloby se v odůvodnění rozsudku ani neobjevil.

Soudkyně Ginsburgová prostě ignorovala argument o svěřených pravomocích. Zachovala se v souladu se svým názorem, že moc Kongresu je obecně neomezená, a shledala, že to platí i pro tento případ.

Její odůvodnění bylo naprosto rozumné pro ni a pro soudce Soutera. Ani jeden z nich nevěřil na případ *Lopez*. Bylo by příliš od nich čekat, že v odůvodnění uznají (či dokonce vysvětlí) doktrínu, kterou se tak usilovně snažili porazit.

Když jsem si uvědomil, co to znamená, nemohl jsem uvěřit tomu, co čtu. Dříve jsem řekl, že neexistoval způsob, jakým by soud mohl uvažovat omezené pravomoci v případě Klauzule o obchodu a neomezené pravomoci v případě Klauzule o pokroku. Ani ve snu mě nenapadlo, že by to mohl udělat tak, že se o prvním vůbec nezmíní. Takhle ale nevznikla žádná nesrovnalost, protože se neuvažovaly oba případy zároveň. Tím pádem tady nebyla žádná zásada, která by vyplývala z případu *Lopez*. V jeho případě byla pravomoc Kongresu omezena, v tomto kontextu ne.

Kdo jim ale dal právo zvolit si, jaké hodnoty zakladatelů Ústavy budou respektovat a jaké ne? Jakým právem si těch „pět tichých" vybralo a použilo tu část Ústavy, která korespondovala s jejich vlastními hodnotami? Postup, který jsem zavrhl hned na počátku, se ukázala jako správný: nepodařilo se mi soudu ukázat, že tato záležitost je důležitá. Koneckonců jakkoli se mi nelíbí systém, v němž si soud vybírá ústavní hodnoty, kterých se bude držet, je to jediný systém, který máme.

Soudci Breyer a Stevens napsali velmi nesouhlasná odůvodnění. Stevens se v něm držel právních principů. Uvedl, že tradice duševního vlastnictví by neměla podporovat toto neospravedlnitelné prodlužování lhůt. Svou argumentaci založil na paralele s postupem u patentů (stejně jako my). K tomu ale zbytek soudu nepřihlédl a ani nevysvětlil, jak stejná slova Klazule o pokroku mohou být vykládána jinak pro patenty a jinak pro copyright. Námitky soudce Stevense zůstaly bez odpovědi.

Soudce Breyer se ve svém odůvodnění (možná nejlepším, jaké kdy napsal) zaměřil na vnější prostředí. My jsme argumentovali tím, že současná doba platnosti dává autorům 99,8 procenta hodnoty neomezené lhůty. Breyer uvedl, že se mýlíme, že skutečné číslo je 99,9997 procenta. Tak jako tak, závěr byl jasný: pokud Ústava říkala, že lhůta musí být omezená a zároveň platná lhůta byla prakticky srovnatelná s lhůtou neomezenou, bylo to protiústavní.

Tito dva soudci sice pochopili naše argumenty, ale ani jeden z nich nevěřil v případ *Lopez*, a nepovažovali ho tudíž za důležitý pro odmítnutí prodlužování lhůt. Případ se rozhodnul bez hlavního argumentu, který jsme přinesli od soudce Sentella. Byl to Hamlet bez prince.

***

Porážka přináší depresi. Říká se, že je to známka zdraví, když deprese uvolňuje vztek. V mém případě se vztek dostavil rychle, ale z deprese mi nepomohl. Byl to vztek dvojího druhu.

Měl jsem vztek na „konzervativce“. Bylo by pro ně maličkostí vysvětlit, proč se rozhodnutí v případu *Lopez* nedalo uplatnit i zde. Nevěřím tomu, že by to pro ně byl nakonec zvláště přesvědčivý argument, ať už jsem ho učinil přímo já, nebo si ho přečetli v dřívějších rozhodnutích. I přesto by to bylo alespoň v souladu s jejich předchozím jednáním. Byli to právě tito soudci, kteří opakovali, že správným postupem při výkladu Ústavy je „originalismus“, který na první místo klade důraz na porozumění původního záměru autorů ve světle struktury Ústavy. Díky této metodě vznikl *Lopez* a další „originalistická“ rozhodnutí. Ale kde byl jejich „originalismus“ teď?

V tomto případě se přiklonili k názoru, který se nezabýval tím, proč autoři Ústavy vytvořili Klazuli o pokroku tak, jak ji vytvořili. Přiklonili se k názoru, který se nezabýval ani vysvětlením toho, jak struktura této klauzule ovlivní výklad moci Kongresu. A konečně, přiklonili se k názoru, který se ani nesnažil vysvětlit, jak je možné, že takto udělená moc je neomezená, zatímco v případě Klauzule o obchodu omezená je. Stručně řečeno, přiklonili se k názoru, který pro jejich vlastní metodu vykládání Ústavy neplatil, ba který s ní byl v rozporu. Tento názor se mohl promítnout do výsledku, který by byl s jejich metodou ve shodě, ale to se nestalo.

Vztek na „konzervativce“ v zápětí ustoupil vzteku, který jsem měl sám na sebe. To proto, že jsem dovolil, aby můj idealismus převážil nad realistickým pohledem.

Většina právníků a profesorů práv nemá pochopení pro idealismus soudů a to platí zvláště v případě Nejvyššího soudu. Zastávají mnohem pragmatičtější pohled na věc. Když Don Ayer říkal, že vítězství závisí na tom, zda přesvědčíme soud, že hodnoty autorů Ústavy byly důležité, odmítal jsem to, protože jsem nevěřil, že soud takto skutečně rozhoduje. Trval jsem na tom, abychom postupovali, jako by se jednalo o jednoduchou aplikaci souboru pravidel. Byl to argument založený na logice a já nechtěl plýtvat časem na přesvědčování o jeho popularitě.

Když si teď zpětně pročítám přepis toho říjnového vystoupení, nacházím spousty míst, kde by se konverzace mohla ubírat odlišným směrem, kde by se daly soudu ukázat škody, které tato nekontrolovatelná moc způsobí. Soudce Kennedy v dobré víře chtěl, abych to ukázal. A já hlupák jsem ho opravil. Soudce Souter v dobré víře chtěl vidět škody vzhledem k Prvnímu dodatku. A já, jako učitel matematiky, jsem jeho otázku přeformuloval, abych se držel logického principu. Mohl jsem jim ukázat, jak by mohli tento zákon zarazit, kdyby chtěli. Našla by se stovka příležitostí je přimět, aby to skutečně chtěli, ale má tvrdohlavost, moje odmítnutí podvolit se, mi v tom zabránilo. Vystupoval jsem před stovkami posluchačů a snažil se je přesvědčit. Nebál jsem se při tom sáhnout k vášnivému projevu. Ale v tomto případě jsem to odmítl. Nebylo to něco, podle čeho by měl soud rozhodovat.

Co by se změnilo, kdybych diskutoval jinak? Bylo by to jinak, kdyby mluvil Don Ayer? Nebo Charles Fried? Či Kathleen Sullivanová?

Přátelé mi tvrdili, že ne. Soud na to prostě nebyl připraven, říkali. Ten případ byl předurčený k prohře. Dá ještě spoustu práce společnost přesvědčit, že zakladatelé Ústavy měli pravdu. A až se to podaří, pak to soudu ukážeme.

Možná že ano, ale moc tomu nevěřím. Tyto soudce nevede žádný finanční zájem, dělají jen dobrou věc. Netlačí na ně lobbyisté, nemají důvod zabraňovat správným věcem. Nemohu si pomoci, ale mám za to, že kdybych ustoupil z této idealistické představy chladné spravedlnosti, mohl jsem je přesvědčit.

Ale i kdybych nemohl, neomlouvalo by to to, co se stalo v lednu. Na začátku tohoto procesu totiž přední americký profesor práva duševního vlastnictví veřejně uvedl, že to je chyba. „Soud na to není připraven," uvedl Peter Jaszi, tato sporná otázka by měla být přednesena, až na to připraven bude.

Po vynesení rozsudku mi Peter (a opět veřejně) přiznal, že se mýlil. Ale jestli se vážně tento soud nedal přesvědčit, je to jen potřebný důkaz toho, že Peter měl skutečně pravdu. Buď jsem nebyl schopen soudu přednést požadavek správným způsobem, nebo nebyli jeho členové schopni ho správným způsobem vyslechnout. Tak jako tak bylo rozhodnutí k podání žaloby, které jsem učinil před čtyřmi lety, špatné.

***

Jestliže reakce na samotný CTEA byly téměř jednomyslně záporné, v tomto případě to tak jasné nebylo. Nikdo si, tedy alespoň v médiích, netroufl říci, že prodlužování doby platnosti copyrightu je dobrý nápad. Vyhráli jsme tak alespoň souboj myšlenek. Noviny, které rozsudek chválily, byly už dříve skeptické vůči aktivismu Nejvyššího soudu. Zdrženlivost chápaly jako dobrou věc, i když vlastně podpořila hloupý zákon. Tam, kde se rozhodnutí odsuzovalo, to bylo právě ponechání hloupého a škodlivého zákona, co se uvádělo jako důvod. Noviny The New York Times v úvodníku napsaly:

> *„Ve skutečnosti soud svým rozhodnutím nejspíš způsobil začátek konce veřejného vlastnictví a dal vzniknout věčnému copyrightu. Veřejné vlastnictví bylo velkolepým experimentem, který by neměl zahynout. To, že můžeme svobodně stavět na celém tvořivém odkazu veškerého lidstva, je jeden z důvodů, proč žijeme v době plné plodného kreativního vření.“*

Nejtrefnější odezvy se objevily v podobě komiksů. Byla jich spousta, třeba Mickey ve vězení a podobně. Nejlepší z nich byl podle mého názoru komiks Rubena Bollinga (níže). Spojení „mocné a bohaté“ je sice trochu nespravedlivé, ale ten úder do tváře je přesný.

Obraz, který se mi navždy vryje do paměti, je evokován tím citátem z New York Times. Je ten „velkolepý experiment,“ kterému říkáme „veřejné vlastnictví“ vážně u konce? Mohu si z toho dělat legraci: „Drahá, zničil jsem Ústavu,“ ale jen zřídka to beru na lehkou váhu. Měli jsme v Ústavě závazek vůči svobodné kultuře. V procesu, který jsem vyvolal, se Nejvyšší soud zřekl tohoto závazku. Lepší právník by ho přesvědčil o opaku.



Kapitola čtrnáctá: Případ Eldred II

Osud tomu chtěl, že toho dne, kdy byl vydán rozsudek v případu Eldred, jsem měl cestu do Washingtonu, D.C. (Když byla žádost o znovuprojednání zamítnuta a případ byl definitivně ztracen, měl jsem řízením osudu přednášku pro technology v Disney Worldu.) Byl to obzvláště dlouhý let do mého nejméně oblíbeného města. Cesta do centra z letiště Dulles byla kvůli dopravní zácpě zpožděna, tak jsem otevřel svůj počítač a napsal komentář do novin.

Cítil jsem se zkroušeně. Během letu ze San Franciska do Washingtonu se mi hlavou stále znovu a znovu honila rada od Dona Ayera: musíš jim ukázat, proč je to důležité. Střídavě jsem si vybavoval námitku soudce Kennedyho: „Nevidím žádný empirický důkaz, že by tento zákon po celé roky bránil inovacím a pokroku lidského poznání." A tak, když selhaly právní argumenty, uchýlil jsem se k argumentům politickým.

Noviny The New York Times článek otiskly. Navrhoval jsem v něm jednoduchou úpravu: padesát let po publikování díla by vlastník copyrightu musel dílo registrovat a zaplatit malý poplatek. Pokud by poplatek zaplatil, užíval by výhody plného uplatnění copyrightu. Pokud ne, stalo by se dílo volným.

Nazývali jsme to Eldredův zákon, ale to jenom v nadsázce, abychom tomu nápadu dali nějaké jméno. Eric Eldred byl tak laskav, že nám ještě jednou dovolil použít svého jména, ale hned na začátku nás varoval, že návrh nemůže již kvůli tomu jménu projít.

V závislosti na vašem přesvědčení by se mému návrhu dalo říkat také buď „Zákon o posílení veřejného vlastnictví" nebo „Zákon o podmínkách deregulace copyrightu". Ať tak či onak, základní myšlenka je jasná a zřejmá: odstranit copyright tam, kde nemá žádný účinek kromě blokování přístupu a šíření znalostí. Ponechat jej tak dlouho, jak Kongres dovolí, pro díla, kde je jeho cena alespoň jeden dolar. Ale ve všech ostatních případech, ať je obsah uvolněn veřejnosti.

Reakce na tuto myšlenku byla překvapivě silná. Steve Forbes ji zařadil do svého sloupku vydavatele. Dostal jsem hromadu emailů a dopisů vyjadřujících podporu. Pokud se zaměříte na ztrátu tvořivosti, lidé vidí, že systém copyrightu nemá smysl. Jak by řekl dobrý republikán, vládní regulace jednoduše brání inovaci a tvořivosti. A jak by řekl dobrý demokrat, vláda zde blokuje přístup a šíření znalostí bez

jakéhokoli dobrého důvodu. Skutečně, mezi demokraty a republikány není v této věci žádného rozdílu. Každý může rozpoznat hloupou škodlivost současného systému.

Mnozí opravdu uznali zřejmou prospěšnost požadavku registrace. V současném systému je pro lidi, kteří chtějí získat licenci na obsah, jednou z nejobtížnějších věcí to, že neexistuje centrální místo, kde by bylo možné hledat současné vlastníky práv. Protože registrace, označení obsahu ani další formality nejsou požadovány, je často velmi obtížné najít vlastníky copyrightu, aby je bylo možné požádat o svolení dílo použít nebo ho licencovat. Takový systém by snížil tyto náklady zřízením alespoň jednoho registru, kde by vlastníci copyrightu mohli být identifikováni.

Jak jsem popsal v kapitole 10, formality byly ze zákona o copyrightu odstraněny v roce 1976, kdy Kongres po evropském vzoru upustil od formálních požadavků pro udělení copyrightu.[1] Evropané považují copyright za „přirozené právo“ a přirozená práva nepotřebují ke své existenci žádné formuláře. Anglo-americká tradice, která vyžaduje od vlastníků copyrightu držet se formálních pravidel, mají-li být jejich práva chráněna, podle Evropanů dostatečně nerespektuje důstojnost autora. Moje právo jako tvůrce má co dělat s mojí tvořivostí, ne s nějakou zvláštní laskavostí státu.

To jsou vznešené argumenty. Zní to nádherně romanticky. Jako politika copyrightu je to ale absurdní. Je obzvláště absurdní pro autory, protože svět bez formalit škodí tvůrci. Možnost šířit „kreativitu Walta Disneye“ je likvidována, jestliže nelze jednoduše zjistit, co je chráněno a co ne.

Boj proti formalitám dosáhl svého prvního skutečného vítězství v Berlíně roku 1908. Mezinárodní právníci v dodatku k Bernské konvenci odstranili formality spojené s autorskými právy a stanovili jejich trvání jednotně na dobu života autora plus padesát let. Formality byly všeobecně nenáviděny, protože příběhy neúmyslných ztrát byly stále častější. Bylo to, jako kdyby hrdina z románu Charlese Dickense musel oběhnout všechny úřady a opomenutí tečky nad i nebo vodorovné čárky v t mělo za následek ztrátu autorských práv, která byla jediným zdrojem příjmů manželky po jeho smrti.

Tyto stížnosti byly věcné a smysluplné. A přísnost formalit byla absurdní, obzvláště ve Spojených státech. Zákon by měl vždy obsahovat možnost prominutí nevinných chyb. Neexistuje žádný důvod, proč by tomu tak nemohlo být i u autorských práv. Spíše než upustit od formalit úplně, berlínská dohoda měla zavést spravedlivý systém registrace.

I proti tomu by vznikl odpor, neboť registrace v devatenáctém a dvacátém století byla stále nákladná a byla zdrojem potíží. Upuštění od formalit slibovalo nejen ochranu hladovějících vdov, ale také odlehčení nepotřebných regulačních břemen, kterými se zatěžovali tvůrci.

Kromě praktických stížností autorů v roce 1908 zde byl také morální nárok. Neexistoval důvod, proč by vlastnictví vyplývající z tvořivosti mělo být druhořadou formou vlastnictví. Jestliže truhlář vyrobí stůl, jeho práva k tomuto stolu nezávisí na vyplnění nějakého státního formuláře. Má ke stolu

„přirozené“ vlastnické právo a může uplatnit toto právo proti komukoli, kdo by stůl ukradl, nezávisle na tom, jestli informoval nebo neinformoval stát o jeho vlastnictví.

Tento argument je správný, ale vývody z něho jsou zavádějící. Protože argument ve prospěch formalit nesouvisí s tím, že by vlastnictví výsledku tvořivosti bylo druhořadým vlastnictvím. Argument ve prospěch formalit se obrací na zvláštní problémy, které vlastnictví výsledků tvořivosti představuje. Zákon formalit odpovídá zvláštním zákonitostem vlastnictví výsledků tvořivosti, aby bylo zajištěno, že může být účinně a spravedlivě šířeno.

Nikdo si kupříkladu nemyslí, že by půda byla druhořadým vlastnictvím jenom proto, že musíte váš prodej pozemku nechat zapsat do katastru nemovitostí, má-li nabýt účinnosti. A jen málo lidí by považovalo automobil za druhořadé vlastnictví jenom proto, že je třeba ho nechat registrovat na úřadě a umístit na něj registrační značku. V obou těchto případech může každý vidět, že pro registraci existují důležité důvody: jednak protože to činí trh účinnějším a dále protože to lépe zajišťuje vlastnická práva. Bez systému registrace pozemků by jejich vlastníci museli neustále chránit své vlastnictví. V případě registrace mohou jednoduše oznámit policii protiprávní čin. Bez systému registrace vozidel by bylo mnohem jednodušší je krást. Při existenci registračního systému vzniká pro zloděje velké břemeno v případě, že prodává kradené auto. Na vlastníka nemovitosti je vloženo malé břemeno, ale tato břemena vytvářejí mnohem lepší systém ochrany vlastnictví obecně.

U copyrightu jsou to podobně speciální zákonitosti, které činí formality důležitými. Na rozdíl od truhlářova stolu tady není přirozená podstata, která by činila relativně zřejmým, kdo by mohl vlastnit nějakou část tvůrčího vlastnictví. Nahrávka posledního alba Lyla Lovetta může existovat na miliardě míst, aniž by nutně existovala vazba k vlastníkovi. A tak jako u auta, neexistuje způsob, jak důvěryhodně kupovat a prodávat tvůrčí vlastnictví, pokud zde není jednoduchý způsob ověření, kdo je autorem a jaká má práva. Jednoduché transakce jsou neproveditelné ve světě bez formalit. Složité, drahé právní transakce zaujímají jejich místo.

Takové pojetí problému u CTEA jsme se pokoušeli ukázat soudu a oni to nepochopili. Protože žijeme ve světě bez formalit, neexistuje způsob, jak bychom mohli snadno stavět na kultuře naší minulosti. Pokud by bylo trvání copyrightu takové, jak pravil soudce Story, jaké by být mělo, čili „krátké“, pak by to moc nevadilo. Po dobu čtrnácti let by v systému autorů byla díla pokládána za regulovaná. Po čtrnácti letech by byla pokládána za neregulovaná.

Ale teď, kdy copyright může trvat třeba i celé století, nemožnost zjistit, co je chráněno a co ne, se stává obrovskou a viditelnou překážkou tvůrčího procesu. Jestliže jediným způsobem, jak může knihovna nabídnout dílo o programu New Deal na Internetu, je najmout právníka, aby dal do pořádku práva ke každému obrázku a zvuku, pak systém copyrightu zatěžuje tvořivost doposud nevídaným způsobem, protože neexistují žádné formality.

Eldredův zákon byl navržen tak, aby reagoval právě na tento problém. Má-li to pro vás cenu aspoň jednoho dolaru, pak si své dílo zaregistrujte a můžete dostat delší dobu ochrany. Ostatní budou vědět, jak se s vámi spojit, a tudíž i jak od vás dostat svolení, když chtějí vaše dílo použít. A vy získáte výhodu prodloužené doby ochrany copyrightu.

Nemá-li pro vás žádnou cenu se registrovat za účelem výhody delší ochrany, pak by to nemělo být výhodné ani pro stát, aby bránil váš monopol na toto dílo. Dílo by se mělo dostat do veřejného vlastnictví, kde je každý může kopírovat, zařazovat do archívů nebo vytvořit podle něj film. Nemá-li pro vás cenu 1 dolaru, mělo by být volné.

Někteří poukazují na břemeno uvalené na autory. Neznamenalo by břemeno registrace díla, že jeden dolar je ve skutečnosti zavádějící? Nemají obtíže s tím spojené cenu víc než jeden dolar? Není tohle tím skutečným problémem registrace?

Je tomu tak. Obtíže jsou příšerné. Současný systém je hrozný. Naprosto souhlasím s názorem, že Úřad pro copyright odvedl příšernou práci (není divu, protože jsou příšerně financovaní) ve věci umožnění jednoduchých a levných registrací. Každé skutečné řešení problému s formalitami musí reagovat na skutečný problém vlády stojící v centru jakéhokoli systému formalit. V této knize nabízím takové řešení, které zásadně mění fungování Úřadu pro copyright. Pro tuto chvíli si představme, že by to byl Amazon, který by provozoval registrační systém. Předpokládejme, že by to byla registrace na jedno kliknutí. Eldredův zákon by navrhoval jednoduchou registraci jedním kliknutím po dobu 50 let poté, co by bylo dílo zveřejněno. Na základě historických dat by systém převedl až 98 procent těch komerčních děl, kterým skončil komerční život, do veřejné domény během 50 let. Co vy na to?

***

Když Steve Forbes představil tuto myšlenku, někteří ve Washingtonu zpozorněli. Kontaktovalo mě mnoho lidí, kteří poukazovali na reprezentanty Sněmovny, kteří by byli ochotni Eldredův zákon předložit. A několik z nich přímo navrhlo, že jsou ochotni podniknout první krok.

Jedna členka Kongresu, Zoe Lofgrenová z Kalifornie, šla tak daleko, že se začala zabývat návrhem zákona. Tento návrh řešil všechny problémy s mezinárodním právem. Uplatňoval na vlastníky copyrightu ty nejjednodušší možné požadavky. V květnu 2003 to vypadalo, že zákon bude předložen. Šestnáctého května jsem dal na blog Eldredova zákona „už jsme blízko“. Komunita kolem blogu se shodla, že se konečně může stát něco dobrého.

Ale v této fázi začali zasahovat lobbyisté. Jack Valenti a hlavní právní poradce MPAA přišli do kanceláře Lofgrenové přednést názor asociace. Za asistence svého právníka, jak mi sám sdělil, ji Valenti informoval o tom, že MPAA se postaví proti Eldredovu zákonu. Důvody jsou trapně slabé. Co je ale důležitější, jejich slabost jasně ukazuje, o čem tato debata ve skutečnosti je.

MPAA za prvé argumentovala tím, že Kongres „rázně odmítl ústřední koncepci navrhovaného zákona“, tedy že by copyright měl být obnovován. To byla pravda, ale bylo to irelevantní, protože „rázné odmítnutí“ se odehrálo dávno před tím, než Internet učinil následné užití mnohem pravděpodobnějším. Za druhé argumentovali tím, že návrh by poškodil chudé vlastníky copyrightu. Asi ty, kteří si nemohou dovolit poplatek jednoho dolaru. Za třetí argumentovali tím, že Kongres určil, že prodlužování doby trvání copyrightu by povzbuzovalo návrat starších děl. Možná v případě malého procenta děl krytých zákonem copyrightu, která jsou ještě komerčně cenná, ale opět to bylo irelevantní, neboť návrh by neusekl prodlouženou dobu ochrany, pokud by byl zaplacen poplatek jednoho dolaru. Za čtvrté, MPAA argumentovala tím, že by zákon vyvolal „enormní“ náklady, protože registrační systém není zadarmo. To je pravda, ale tyto náklady jsou jistě menší než náklady na objasnění práv copyrightu, jejichž vlastník není znám. Za páté, poukazovali na rizika, kdyby se práva k příběhu, který se stal podkladem k filmu, mohla dostat do veřejného vlastnictví. Jaké je to ale riziko? Je-li to ve veřejné doméně, pak je film platným odvozeným užitím.

A konečně MPAA také uvedla, že současný zákon umožňuje vlastníkům copyrightu takhle jednat, pokud sami chtějí. Pointa je ale v tom, že existují tisíce vlastníků copyrightu, kteří ani nevědí, že se mohou copyrightu vzdát. Zda vůbec se vůbec smí svého copyrightu vzdát nebo ne (kontroverzní požadavek v každém případě) pokud o copyrightu nevědí, asi tak neučiní.

***

Na začátku této knihy jsem vyprávěl dva příběhy o tom, jak zákony reagují na změny v technologii. V jednom z nich zdravý rozum převážil, v druhém byl odstrčen. Rozdíl mezi těmito dvěma příběhy byl v síle opozice, která bránila status quo. V obou případech nová technologie ohrožovala staré zájmy. Ale jen v jednom případě tyto zájmy měly sílu chránit se proti nové konkurenční hrozbě.

Použil jsem tyto dva případy jako rámec války, o níž je tato kniha. Neboť i nyní nová technologie nutí zákon reagovat. I nyní bychom se proto měli ptát, zda zákon podporuje nebo odmítá zdravý rozum. A jak vysvětlíme, že zdravý rozum zákon skutečně podporuje?

Jde-li o pirátství, je pro zákon správné, aby chránil vlastníky copyrightu. Komerční pirátství, jak jsem vysvětlil, je špatné a škodlivé a zákon by měl fungovat tak, aby mu zamezil. Pokud jse o p2p sdílení, je snadné pochopit, proč stále chrání vlastníky: velká část sdílení je špatná, i když jiná velká část je neškodná. Pokud jde o podmínky ochrany copyrightu u Micky Mouse, je stále ještě možné pochopit, proč zákon prokazuje přízeň Hollywoodu: většina lidí neuznává důvody pro omezení podmínek copyrightu a je tedy stále ještě možné v odporu vidět dobrou víru.

Když se ale vlastníci copyrightu brání návrhu jako je Eldredův zákon, pak je to příklad, který obnažuje sebestředný zájem ovládající tuto válku. Eldredův zákon by osvobodil velké množství obsahu, který jinak zůstává nepoužitý. Vlastník by i nadále měl moc nad právy k obsahu. Jednoduše by osvobodil to,

co Kevin Kelly nazývá „temným obsahem“, jenž plní archívy na celém světě. Takže když se válečníci brání takové změně, měli bychom jim položit jednu jednoduchou otázku:

Co tento průmysl doopravdy chce?

S nepatrným úsilím by válečníci mohli ochránit svůj obsah. Takže úsilí blokovat něco jako Eldredův zákon je úsilím zajišťujícím, že se už nic víc nedostane do veřejného vlastnictví. Je to další krok k tomu, že volná díla ve veřejném vlastnictví nikdy nebudou představovat konkurenci, že nebude žádný užitek z obsahu, který není komerčně regulován, a že se žádný obsah nevyužije komerčně bez jejich svolení.

Odpor vůči Eldredovu zákonu ukazuje, jak extrémní je druhá strana. Lobby s největší mocí ze všech, nejvíc sexy a dobře milovaná, ve skutečnosti usiluje nikoli o ochranu „vlastnictví“, ale o odmítnutí tradice. Jejich úsilím není jednoduše chránit, co je jejich. Usilují o to, aby všechno, co existuje, bylo jejich.

Není těžké pochopit, proč se na to dívají takto. Můžeme se snadno dovtípit, proč by měli prospěch z toho, kdyby se odstranila konkurence ze strany volných děl spojených s Internetem. Tak jako se RCA bála konkurence ze strany FM, tihle se bojí konkurence volných děl napojených na veřejnost, která má prostředky na tvoření a sdílení svých vlastních výtvorů.

Co je těžké pochopit, je, proč se na to takhle dívá veřejnost. Je to jako kdyby zákon považoval přelet letadla za nedovolené vstoupení na pozemek. MPAA se zastává Causbyových a vyžaduje, aby byla respektována jejich práva k zapadlému a neužitečnému vlastnictví, aby tito zapadlí a zapomenutí držitelé copyrightu mohli blokovat pokrok jiných.

To vše vypadá, jako by to jednoduše vyplývalo z bezproblémového uznání běžného „vlastnictví“ v duševním vlastnictví. Zdravý rozum to podporuje, a dokud to bude podporovat, bude se útočit na technologii Internetu. Důsledkem bude rostoucí „společnost povolení“. Minulost může být kultivována jen tehdy, můžete-li identifikovat vlastníka a získat svolení stavět na jeho díle. Budoucnost bude řízena touto mrtvou (a často nedohledatelnou) rukou minulosti.

Závěr

Na světě existuje více než 35 milionů lidí nakažených virem AIDS. Dvacet pět milionů z nich žije v subsaharské Africe. Sedmnáct milionů z nich již zemřelo. Sedmnáct milionů Afričanů procentuálně odpovídá sedmi milionům Američanů. Důležité ovšem je, že to je sedmnáct milionů Afričanů.

AIDS je nevyléčitelná choroba, ale existují léky zpomalující její postup. Antiretrovirální terapie jsou stále jen experimentální, ale mají dramatický účinek. Ve Spojených státech mohou pacienti s AIDS, kteří pravidelně užívají tyto léky, očekávat prodloužení života o deset až dvacet let. Někteří tak díky těmto lékům svou chorobu téměř nevnímají.

Tyto léky jsou drahé. Když byly poprvé uvedeny ve Spojených státech, stály něco mezi 10 000 a 15 000 dolary na osobu a rok, dnes stojí až 25 000 dolarů. Při těchto cenách si je samozřejmě žádný africký národ nemůže dovolit: 15 000 dolarů je třicetinásobek hrubého národního produktu na hlavu v Zimbabwe. Při takových cenách jsou naprosto nedostupné.[1]

Ceny jsou vysoké nikoli kvůli tomu, že by látky na výrobu těchto léků byly drahé, ale proto, že jsou chráněny patenty. Firmy, které vyrobily tyto život zachraňující směsi, se těší alespoň dvacetiletému monopolu na své vynálezy. Používají moc monopolu, aby vyždímaly z trhu, co se dá. Tato moc je používána k udržení vysokých cen.

Mnoho lidí je skeptických vůči patentům, obzvláště patentům na léky, ale já osobně skeptický nejsem. Ve skutečnosti je ze všech oblastí výzkumu, které mohou být podpořeny patenty, výzkum léků podle mého názoru tím nejprůhlednějším případem toho, kde je patentů zapotřebí. Patent poskytuje výrobci léků určitou jistotu, že bude-li úspěšný při objevení nového léku, bude moci získat zpět svou investici a ještě k tomu něco navíc. To je z pohledu společnosti mimořádně vysoká motivace. Byl bych tím posledním, kdo by požadoval, aby to zákony zrušily, alespoň bez dalších změn.

Jedna věc je podporovat patenty, dokonce i patenty na léky. Druhá věc je ale určit, jak se nejlépe vypořádat s krizí. A tak když si afričtí lídři začali uvědomovat škody způsobené AIDS, hledali způsob, jak importovat léčbu HIV s náklady významně pod tržní cenou.

V roce 1997 Jihoafrická republika (JAR) učinila pokus, když schválila zákon, který povoloval dovoz patentovaných léků vyrobených či prodávaných na jiném zahraničním trhu se svolením vlastníka patentu. Pokud byl lék prodáván například v Indii, mohl být dovezen do Afriky z Indie. To se nazývá „paralelní import“ a ten je běžně povolen podle mezinárodního obchodního práva a je výslovně povolen uvnitř Evropské unie.[2]

Avšak vláda Spojených států se tomu bránila. A nejen to. Mezinárodní asociace duševního vlastnictví (IIPA) charakterizovala situaci následovně: „Vláda USA činila nátlak na Jihoafrickou republiku, ... aby nedovolila povinné licencování ani paralelní dovozy.“[3] Prostřednictvím Úřadu obchodního zmocněnce (USTR) vláda požádala JAR, aby změnila tento zákon. Aby dododala svému požadavku váhu, v roce 1998 USTR přidal JAR na seznam zemí, na které je možné uvalit obchodní sankce. Ve stejném roce více než čtyřicet farmaceutických firem zahájilo řízení u jihoafrických soudů napadajících počínání vlády. Ke Spojeným státům se pak připojily další vlády z EU. Stěžovaly si stejně jako farmaceutické firmy na to, že JAR nedodržuje své závazky podle mezinárodního práva porušováním farmaceutických patentů. Vlády v čele se Spojenými státy požadovaly, aby JAR respektovala tyto patenty, jako respektuje jakýkoli jiný patent, bez ohledu na vliv na léčbu AIDS v JAR.[4]

Měli bychom intervenci Spojených států uvést do kontextu. Bezpochyby nejsou patenty tím nejdůležitějším důvodem, proč Afričané nemají přístup k lékům. Chudoba a naprostá absence účinné infrastruktury zdravotní péče jsou mnohem větší překážkou. Ať už jsou však patenty tím nejdůležitějším důvodem nebo ne, cena léků určuje poptávku - a patenty ovlivňují cenu. A tak, ať už masivní nebo okrajový, účinkem intervence naší vlády bylo zastavení toku léků do Afriky.

Zastavením toku léčebných prostředků proti HIV do Afriky vláda Spojených států nešetřila léky pro občany Spojených států. Tohle není jako s pšenicí: když ji snědí, my nemůžeme. Tok, který Spojené státy svou intervencí zastavily, byl ve svém důsledku tok znalostí. Šlo vlastně o informace, jak přeměnit chemické substance v Africe existující na léky, které by zachránily 15 až 30 milionů životů.

Intervence Spojených států dokonce ani nechránila zisky firem ve Spojených státech vyrábějících léky, alespoň ne významně. Nebylo to tak, že by tyto země byly schopny koupit léky za ceny, jež požadovali výrobci. Opakuji, Afričané jsou příliš chudí na to, aby si mohli dovolit tyto léky za nabízené ceny. Zastavení paralelních importů těchto léků by nijak výrazně nezvýšilo prodeje amerických firem.

Místo toho argumentem pro zamezení toku informací potřebného pro záchranu milionů životů byla neporušitelnost vlastnictví.[5] Tyto léky se neměly dostat do Afriky, protože by byla poškozena práva „duševního vlastnictví“. Byl to princip důležitosti práv „duševního vlastnictví“, který vedl vládní činitele k intervenci proti jihoafrické politice vůči AIDS.

Podívejme se na věc z odstupu. Za třicet let se naše děti ohlédnou zpět a zeptají se, jak jsme to mohli připustit? Jak jsme mohli dovolit takovou politiku, jejíž přímou cenou bylo urychlení smrti 15 až 30 milionů Afričanů, a jejíž jediný skutečný prospěch by bylo prosazování „neporušitelnosti“ nějaké myšlenky? Jak by vůbec bylo možné ospravedlnit politiku, jejímž výsledkem je tak mnoho mrtvých? Co je to vlastně za nesmysl dovolující tak mnoho mrtvých kvůli takové abstrakci?

Někteří obviňují farmaceutické firmy, ale já ne. Jsou to podniky. Jejich manažeři mají zákonem nařízeno, aby pro svůj podnik vydělávali peníze. Prosazují určitou patentovou politiku nikoli kvůli ideálům, ale proto, že je to politika, která jim vydělá nejvíce peněz. A nejvíce peněz jim vydělá jen díky určité deformaci v našem politickém systému, deformaci, za niž farmaceutické firmy určitě nejsou odpovědné.

Tato deformace je selháním integrity našich politiků, neboť výrobci léků by velmi rádi - jak říkají a já jim to věřím - prodávali své léky tak levně, jak jen by mohli do afrických zemí i jinam. Museli by vyřešit, aby se tyto léky nedostaly zpět do Spojených států, ale to jsou už jen technické problémy, které lze překonat.

Jiný problém však vyřešit nejde. Je to strach z vysokých politiků, kteří by povolali prezidenty výrobců léků před Senát nebo parlament, a ptali by se: „Jak je možné, že můžete prodávat tento lék na HIV v Africe jednu tabletu za pouhý 1 dolar, zatímco Američana by ten stejný lék stál 1500 dolarů?“ A jelikož na tuto otázku neexistuje „normální“ odpověď, výsledkem by bylo zavedení regulace cen v Americe. Výrobci léků se tedy vyhýbají této spirále tím, že se vyhnou prvnímu kroku. Posilují názor, že majetek by měl být nedotknutelný. Přisvojí si racionální strategii v iracionálním kontextu s nezamýšleným důsledkem možných milionů mrtvých. A tato racionální strategie se pak promítá do tohoto ideálu, do neporušitelnosti myšlenky zvané „duševní vlastnictví“.

Takže až na to vaše dítě zeptá, co mu řeknete? Když zdravý rozum jeho generace nakonec odmítá to, co jsme udělali, jak obhájíme, co jsme udělali? Jak to zdůvodníme?

Rozumná patentová politika by mohla významně podpořit patentový systém, aniž by se přitom uplatňovala na každého a kdekoli stejným způsobem. Právě tak, jako by rozumná politika copyrightu mohla významně podpořit systém copyrightu, aniž by musela dokonale a navždy regulovat šíření kultury, mohla by i rozumná patentová politika významně podpořit patentový systém, aniž by musela blokovat šíření léků do země, jež v žádném případě není dost bohatá na to, aby si mohla dovolit tržní ceny. Rozumná politika, jinými slovy, by mohla být vyváženou politikou. Po většinu naší historie byly politiky copyrightu a patentů vyvážené právě v tomto smyslu.

My jsme však jako kultura ztratili tento smysl pro vyváženost. Ztratili jsme kritické oko, které nám pomáhá vidět rozdíly mezi pravdou a extremismem. Určitý majetkový fundamentalismus bez propojení s naší tradicí nyní ovládá tuto kulturu a dělá to bizarně a s následky mnohem závažnějšími

pro šíření myšlenek a kultury než téměř jakékoli samostatné politické rozhodnutí, které jako demokracie učiníme.

***

Jednoduchá myšlenka nás oslepuje a pod příkrovem tmy se děje mnohé, co by většina z nás odmítla, pokud bychom se rozhlédli. Nekriticky přijímáme myšlenku vlastnictví myšlenek, že si ani nevšimneme, jak nehorázné je upírat myšlenky lidem, kteří bez nich umírají. Nekriticky přijímáme myšlenku vlastnictví v kultuře, že ji nezpochybníme ani tehdy, když nám kontrola tohoto vlastnictví bere schopnost demokraticky rozvíjet naši kulturu. Náš zdravý rozum se stává slepým a výzvou pro každého, kdo by si nárokoval právo kultivovat naši kulturu, je nalézt způsob, jak přimět zdravý rozum znovu otevřít oči.

V této chvíli zdravý rozum podřimuje, neexistuje žádná revolta. Ještě nevidí, o čem by ta revolta mohla být. Extremismus, který ovládá debatu, předkládá účelové myšlenky, které vypadají přirozeně. Napomáhají tomu i současné instituce à la RCA. Vedou zběsilou válku proti „pirátství“ a devastují tvořivost v kultuře. Obhajují myšlenku „tvůrčího vlastnictví“ a přitom transformují skutečné tvůrce do role pouhých moderních vazalů. Jsou uráženi myšlenkou, že práva by měla být vyvážená, i když každý z hlavních hráčů by v této válce o obsah mohl na vyváženějším modelu získat. To pokrytectví je vidět na míle daleko, jenže ve městě jako Washington si toho nikdo ani nevšimne. Mocné lobbystické skupiny, komplikovanost záležitostí a šíře pozornosti MTV vytvářejí pro svobodnou kulturu velmi svízelnou situaci.

***

V srpnu 2003 vypukla ve Spojených státech bitva kvůli rozhodnutí Světové organizace duševního vlastnictví (WIPO) o zrušení schůze.[6] Na požadavek širokého spektra různých zájmových skupin se WIPO rozhodla uspořádat schůzi na téma „otevřené a kolaborativní projekty při vytváření veřejných statků“. To jsou projekty, které úspěšně vytvořily veřejné statky, aniž by spoléhaly výhradně na soukromé použití duševního vlastnictví. Příklady zahrnují Internet a World Wide Web, které byly vyvinuty na základě veřejně dostupných protokolů. Mezi příklady nechyběl ani vznikající trend podporování otevřeného akademického tisku, včetně projektu Veřejné vědecké knihovny, který blíže rozvedu v kapitole Doslov. Zahrnovaly projekt vývoje SNP (single nucleotide polymorphism), což je považováno za velmi významné pro výzkum v biomedicíně. (Tento neziskový projekt zahrnoval konsorcium Wellcome Trust a farmaceutické a technologické firmy, včetně Amersham Biosciences, AstraZeneca, Aventis, Bayer, Bristol-Myers Squibb, Hoffmann-La Roche, Glaxo-SmithKline, IBM, Motorola, Novartis, Pfizer a Searle.) Příklady zahrnovaly Global Positioning System (GPS), který Ronald Reagan uvolnil krátce po roce 1980. A zahrnovaly „open source a svobodný software“.

Cílem schůze bylo posoudit tento široký záběr projektů z jedné společné perspektivy, sice že žádný z těchto projektů nespočíval na extremismu duševního vlastnictví. Místo toho ve všech těchto projektech bylo duševní vlastnictví vyváženo dohodami vedoucími k udržení otevřeného přístupu nebo se uplatnilo omezení na způsob, jakým je možné použít vlastnické nároky.

Z pohledu této knihy nemohla být tato konference lepší.[7] Projekty v jejím rámci zahrnovaly jak komerční, tak nekomerční činnost. Primárně se týkaly vědy, ale pojímaly ji z mnoha perspektiv. WIPO byla ideálním místem pro tuto diskusi, protože jde o výjimečnou mezinárodní organizaci, která se zabývá problematikou duševního vlastnictví.

Jednou jsem byl dokonce veřejně nařčen, že jsem tuto skutečnost u WIPO neuznal. V únoru 2003 jsem poslal příspěvek na přípravnou konferenci Celosvětového summitu o informační společnosti (WSIS). Na tiskové konferenci před přednesením příspěvku jsem byl dotázán, o čem hodlám mluvit. Odpověděl jsem, že se chci zmínit o potřebě vyváženosti duševního vlastnictví při rozvoji informační společnosti. Moderátorka tiskové konference mě okamžitě přerušila, aby mě i shromážděné reportéry informovala, že na WSIS nebude diskutována žádná otázka na téma duševního vlastnictví, neboť tyto otázky byly výhradní doménou WIPO. V mojí připravené přednášce jsem ve skutečnosti učinil záležitost duševního vlastnictví relativně nepodstatnou. Ale po tomto překvapujícím výroku jsem učinil duševní vlastnictví hlavním a jediným tématem mé přednášky. Nebylo možné mluvit o „informační společnosti“, aniž by se mluvilo o rozsahu informací a kultury, která by byla svobodná. Moje přednáška moderátorku zrovna moc nepotěšila. Měla nepochybně pravdu v tom, že téma ochrany duševního vlastnictví bylo normálně věcí WIPO, ale z mého pohledu jsme se nemohli bavit o tom, jak moc je třeba podporovat duševní vlastnictví, protože se vytratila samotná myšlenka vyváženosti duševního vlastnictví.

Takže ať už WSIS může nebo nemůže diskutovat o vyváženosti duševního vlastnictví, myslel jsem si, že je samozřejmé, že WIPO může a měla by. A proto schůzka o „otevřených a kolaborativních projektech za účelem vytvoření veřejných statků“ vypadala naprosto přiměřená i v rámci programu WIPO.

Ale na tom seznamu je jeden projekt, který je vysoce kontroverzní, alespoň mezi lobbisty. Tímto projektem je „open source a svobodný software“. Obzvláště Microsoft je v diskusích na toto téma opatrný. Z jeho perspektivy by konference diskutující open source a svobodný software byla něco jako konferencí probírající operační systém firmy Apple. Jak open source, tak svobodný software konkuruje softwaru od Microsoftu. Mnoho vlád celého světa začalo zkoumat, jestli by se pro jejich interní potřeby nedal použít spíše open source nebo svobodný software než „komerční software“.

Nemíním se zde pouštět do této debaty. Je to důležité jen k vysvětlení toho, že rozdíl nespočívá mezi komerčním a nekomerčním software. Existuje mnoho důležitých firem, které zásadním způsobem

závisí na open source a svobodném softwaru, nejvýznamnější z nich je IBM. IBM se stále více zaměřuje na operační systém GNU/Linux, nejslavnější počin „svobodného softwaru“. IMB je dost významnou komerční entitou, takže podpora „open source a svobodného softwaru“ není namířena proti komerčním subjektům. Naopak, je to podpora způsobu vývoje softwaru, který se liší od způsobu vývoje Microsoftu.[8]

Pro naše účely je důležitější, že podpora „open source a svobodného software“ není namířena proti copyrightu. „Open source a svobodný software“ není softwarem ve veřejném vlastnictví. Naopak, tak jako software Microsoftu, majitelé copyrightu svobodného a otevřeného softwaru jasně trvají na tom, aby podmínky jejich licence k software byly respektovány těmi, kdo si svobodný a otevřený software používají. Podmínky této licence jsou bezpochyby odlišné od podmínek licence ke komerčnímu softwaru. Svobodný software licencovaný pod General Public License (GPL) například vyžaduje, aby každý, kdo pozmění a dále šíří tento software, zpřístupnil zdrojový kód. Tento požadavek je však možný jen v případě, že se copyright vztahuje i na software. Kdyby software nebyl chráněný copyrightem, pak by svobodný software nemohl na svých uživatelích uplatňovat takové požadavky. Je tedy závislý na autorském zákoně stejně jako Microsoft.

Je pochopitelné, že jako soukromý vývojář softwaru by Microsoft byl proti WIPO konferenci, a také je pochopitelné, že použil své lobbisty, aby přiměl vládu Spojených států, aby byla také proti. A to je skutečně to, co se údajně stalo. Podle Jonathana Krima z Washington Post se lobbistům Microsoftu podařilo přimět vládu Spojených států, aby konferenci vetovala.[9] A bez podpory vlády byla konference zrušena.

Nevyčítám Microsoftu, že udělal v rámci zákona něco, co může prospět jeho vlastním zájmům. A lobbování ve vládě prostě v rámci zákona je. Na jeho lobbování nebylo nic překvapivého a už vůbec nebylo překvapivé, že nejmocnější výrobce softwaru ve Spojených státech uspěl ve svém lobbovacím úsilí.

Co však bylo překvapivé, bylo odůvodnění vlády Spojených států, kterým se postavila proti konferenci. Opět, jak o tom podal zprávu Krim, Lois Bolandová, výkonná ředitelka mezinárodních vztahů Patentového úřadu USA vysvětlila, že „open source software jde proti poslání WIPO, jejímž úkolem je prosazovat práva duševního vlastnictví.“ Zaznamenán je i její další výrok: „Uspořádat konferenci, jejímž účelem je zříci se nebo vzdát se takových práv, nám připadá v rozporu s cíli WIPO.“

Tyto výroky jsou šokující z mnoha perspektiv.

Zaprvé, jsou prostě nepravdivé. Jak jsem popsal, většina open source a svobodného software zásadně spočívá na právech duševního vlastnictví zvaného „copyright“. Bez něj by omezení uplatňovaná těmito licencemi nefungovala. Takže říci „jde proti“ poslání prosazování práv duševního vlastnictví

odhaluje mimořádnou trhlinu v chápání, kterou lze omluvit u studenta práv v prvním ročníku, ale jen s rozpaky ji lze přijmout od vysokého vládního činitele zabývajícího se duševním vlastnictvím.

Zadruhé, kdo kdy řekl, že výhradním cílem WIPO bylo duševní vlastnictví „prosazovat“ v maximální míře? Jak jsem byl upozorněn na přípravné konferenci pro WSIS, WIPO má zvažovat nejen jak nejlépe chránit duševní vlastnictví, ale také jaká je nejlepší rovnováha duševního vlastnictví. Jak ví každý ekonom a právník, obtížnou otázkou u zákona o duševním vlastnictví je právě toto vyvážení. Myslel jsem si však, že by tam nesporně měly být nějaké hranice. Mohli bychom se zeptat paní Bolandové, zda generické léky (léky založené na léčivech, jejichž patent již vypršel) jsou v rozporu s posláním WIPO. Oslabuje veřejná doména duševní vlastnictví? Bylo by lepší, kdyby protokoly Internetu byly patentovány?

Zatřetí, i kdybychom uvěřili, že účelem WIPO bylo maximalizovat práva duševního vlastnictví, v naší tradici jsou práva duševního vlastnictví držena soukromými osobami a korporacemi. Oni se musí rozhodnout, co s těmito právy udělají, protože - opakuji - jsou to jejich práva. Pokud se chtějí „zříci“ nebo „vzdát“ svých práv, je to, v rámci naší tradice, naprosto přiměřené. Když Bill Gates věnuje přes 20 miliard dolarů na celosvětovou dobročinnost, není to nekonzistentní s cíli systému vlastnictví. To je naopak přesně o tom, o čem systém vlastnictví má být: dávat jednotlivcům právo rozhodovat o tom, jak naloží se svým majetkem.

Jestliže paní Bolandová říká, že je něco špatně u konference, „jejímž účelem je zříci nebo vzdát se takových práv,“ říká tím vlastně, že WIPO má zájem vstupovat do osobních voleb soukromých osob, které mají práva duševního vlastnictví. Že je cílem WIPO zamezit soukromým osobám „zříci se“ nebo „vzdát se“ svého práva duševního vlastnictví. Že zájmem WIPO je nejen maximalizovat práva duševního vlastnictví, ale také snažit se je uplatňovat tím nejextrémnějším a nejvíce omezujícím způsobem.

Takový systém vlastnictví má v anglo-americké tradici svou dlouhou historii: nazývá se feudalismus. Za feudalismu nejen že byl majetek držen relativně malým počtem soukromých osob a entit a nejen že byla práva spojená s tímto majetkem mocná a rozsáhlá. Feudální systém měl navíc silný zájem na zajištění toho, aby držitelé majetku v rámci tohoto systému neoslabovali feudalismus osvobozováním ovládaných lidí nebo majetků do volného trhu. Feudalismus závisel na maximálním ovládání a koncentraci. Bojoval proti každé svobodě, která by mohla narušit toto ovládání.

Jak uvádějí Peter Drahos a John Braithwaite, to je přesně ta volba, kterou teď děláme ohledně duševního vlastnictví.[10] Budeme mít informační společnost, to je jisté. Naší jedinou volbou je, zda tato informační společnost bude svobodná nebo feudální. Trend směřuje k té feudální.

Když tato bitva vypukla, blogoval jsem o tom. Následovala oduševnělá debata v diskusní sekci. Paní Bolandová měla mnoho zastánců, kteří se pokoušeli ukázat, proč její komentáře mají logiku. Byl tam ale jeden komentář, který mne obzvláště deprimoval. Anonymní přispěvatel napsal:

> *„Georgi, špatně chápeš Lessiga: mluví jen o tom, jaký by svět měl být (‚cílem WIPO a cílem kterékoli vlády by mělo být prosazování správné vyváženosti práv duševního vlastnictví, ne jen jednoduše prosazovat práva duševního vlastnictví‘), a ne o tom, jaký je. Kdybychom mluvili o světě, jaký je, pak by samozřejmě Bolandová neřekla nic špatného. Ale ve světě, jak si ho představuje Lessig, tam by tomu tak samozřejmě bylo. Vždycky rozlišuj mezi světem Lessiga a tím naším.“*

Při prvním čtením mi unikla ironie příspěvku. Četl jsem rychle a pomyslel jsem si, že přispěvatel podporuje myšlenku, že hledání vyváženosti je to, co by vláda měla dělat. (Moje kritika paní Bolandové samozřejmě nespočívala v tom, zda hledá vyváženost nebo ne, kritizoval jsem, že její komentáře svědčily o pochybení studenta prvního ročníku práv. Nedělám si žádné iluze o extremismu naší vlády, ať už republikánů nebo demokratů. Moje jediná iluze je patrně o tom, zda naše vláda má říkat pravdu nebo ne.)

Přispěvatel však zjevně tuto myšlenku nepodporoval. Naopak se posmíval samotné myšlence, že ve skutečném světě by „cílem“ vlády mělo být „prosazování správné vyváženosti“ duševního vlastnictví. To mu zjevně připadalo bláhové. A byl přesvědčen o tom, že to zjevně svědčí o mém utopismu. „Typické pro osobu z akademického prostředí,“ mohl by pokračovat.

Rozumím kritice akademického utopismu. Patřím k těm, co považují utopismus za pošetilý, a byl bych první, kdo si bude utahovat z absurdity nerealistických ideálů akademiků vyskytujících se v průběhu dějin (a nejen v dějinách naší země).

Jenže stane-li se pošetilým předpokládat, že role naší vlády by měla „hledat vyváženost“, pak mě klidně zařaďte mezi pošetilce, protože to pak znamená, že už je to opravdu zcela vážné. Má-li být každému zřejmé, že vláda nehledá vyváženost, že je jednoduše nástrojem nejmocnějších lobbistů, že myšlenka přimět ji k jinému standardu je absurdní, že vyžadovat po ní, aby říkala pravdu a ne lži, je jen naivní, pak kým jsme se to my - nejmocnější demokracie na světě - stali?

Možná je to pošetilé očekávat od vysokého vládního úředníka, že bude říkat pravdu. Možné je pošetilé věřit, že vládní politika bude víc než služka nejmocnějších zájmů. Možná je pošetilé argumentovat, že bychom měli zachovat tradici, která nás provázela po většinu naší historie- svobodnou kulturu.

Je-li tohle pošetilé, pak ať je tady víc pošetilců. A to brzy.

***

V tomto zápase jsou překvapivé záblesky naděje. Když FCC uvažovala o uvolnění vlastnických pravidel, čímž by se dále zvýšila koncentrace vlastnictví médií, zformovala se proti této změně výjimečná dvoustranná koalice. Snad poprvé v dějinách se zájmy tak odlišné jako NRA, ACLU, Moveon.org, William Safire, Ted Turner a CodePink Women for Peace zorganizovaly, aby čelily této změně politiky FCC. Neuvěřitelných 700.000 dopisů vyžadujících další projednání a jiný výsledek bylo posláno na FCC.

Tento aktivismus FCC nezastavil, ale brzy poté široká koalice v Senátu hlasovala pro přehodnocení rozhodnutí FCC. Vyjednávací síla druhé strany, která vedla k takovému hlasování, jen odhalila, jak mocným se toto hnutí stalo. Pro rozhodnutí FCC neexistovala žádná podstatná podpora, zato zde byla široká a vytrvalá podpora bojující proti koncentraci v médiích.

I toto hnutí postrádá důležitý dílek skládačky. Velikost sama o sobě není špatná. Svoboda není ohrožena tím, že pár lidí velmi zbohatne, nebo protože je zde jen hrstka velkých hráčů. Špatná kvalita Big Maců nebo čtvrtlibráků se sýrem neznamená, že se nedá sehnat dobrý hamburger někde jinde.

Nebezpečí koncentrace médií neplyne ze samotné koncentrace, nýbrž z feudalismu, který koncentrace vytváří. Nejde jen o to, že je tady jen pár mocných firem, které ovládají stále rostoucí podíl v médiích. Jde o to, že koncentrace může vést k přehnanému rozsahu práv - majetkových práv ve formě, kterou historie dosud nepoznala; to činí z jejich velikosti problém.

Proto je důležité, že tak mnoho lidí se spojí a požaduje konkurenci a pestrost. Pokud v tom ale uvidíme pouze boj proti velikosti, nepůjde o nic nového a překvapivého. My Američané máme dlouhou historii boje proti „velkým“, ať už jsme to dělali moudře nebo ne. Není nic nového, že bychom mohli být opět motivováni k boji s „velkými“.

Nové a velmi důležité by bylo, kdyby se stejný počet lidí spojil k boji proti stoupajícímu extremismu obsaženému v myšlence „duševního vlastnictví“. Nebylo by to důležité proto, že by vyváženost byla cizí naší tradici; ve skutečnosti, jak jsem dříve uvedl, vyváženost je vlastně naší tradicí. Důležitou roli by to hrálo, poněvadž jsme si odvykli kriticky uvažovat o tom, čemu říkáme „vlastnictví“.

Kdybychom byli Achillem, tohle by byla naše pata. To by bylo dějištěm naší tragédie.

***

Když píšu tato závěrečná slova, jsou noviny plné příběhů o soudních jednáních RIAA proti téměř třem stovkám soukromých osob.[11] Eminem byl právě zažalován za „samplování“ hudby někoho jiného.[12] Příběh Boba Dylana, který „okradl“ japonského autora, právě dozněl.[13] Jistý člověk z Hollywoodu, který trvá na své anonymitě, podává zprávu „o úžasném rozhovoru lidí ze studií. Mají pozoruhodný [starý] obsah, který by velmi rádi použili, ale nemohou si dovolit urovnání práv. Mají spoustu mladých, kteří by s tím obsahem udělali divy, ale byla by zapotřebí armáda právníků, aby to napřed

urovnali.“ Kongresmani mluví o použití počítačových virů za účelem napadení počítačů, u kterých je podezření, že porušují zákon. Univerzity vyhrožují vyloučením studentů, kteří používají počítače pro sdílení obsahu.

Jenže na druhé straně Atlantiku BBC právě oznámila, že vybuduje „kreativní archiv“, ze kterého si britští občané mohou vzít obsah vytvořený BBC, promíchat ho a vytvořit z něj něco nového.[14] V Brazílii se ministr kultury Gilberto Gil, který je hvězdou brazilské lidové hudby, připojil ke Creative Commons, aby uvolnil obsah a osvobodil licence.[15]

Vyprávěl jsem ponurý příběh. Pravda je někde mezi. Technologie nám dala novou svobodu. Někteří lidé začínají chápat, že tato svoboda nemusí znamenat anarchii, ale že můžeme přinést svobodnou kulturu do jednadvacátého století, aniž by umělci ztráceli a aniž by byl zničen potenciál digitální technologie. Bude zapotřebí trochu popřemýšlet, a co je důležitější, musíme najít vůli k přeměně dnešních firem typu RCA na moderní Causbyovy.

Zdravý rozum se musí vzepřít, musí jednat a osvobodit kulturu. A to brzy, má-li se tento potenciál kdy využít.

Doslov

Alespoň několik z těch, kteří dočetli až sem, bude souhlasit, že musíme změnit směr, kterým se ubíráme. V závěrečných úvahách této knihy bych rád probral možnosti, jak toho dosáhnout.

Dělím tyto možnosti na dvě skupiny. Do první spadají věci, které může každý udělat teď, a do té druhé věci vyžadující spolupráci zákonodárců. Kdybychom si měli vzít ponaučení z příběhu proměny zdravého rozumu, pak by to zajisté byla skutečnost, že je zapotřebí mnoha lidí, kteří přemýšlí o téže věci.

Jinými slovy, tohle hnutí musí začít v ulicích. Musí přitáhnout významné množství rodičů, učitelů, knihovníků, tvůrců, autorů, hudebníků, filmařů, vědců. Všichni budou vyprávět příběh svými vlastními slovy a sdělí svému okolí, proč je tato bitva natolik důležitá.

Jakmile začne působit v ulicích, má určitou šanci, aby jeho vliv zasáhl Washington. Stále máme demokracii, takže veřejné mínění je důležité. Není tak slyšet, jak by mělo být (přinejmenším dokud je RCA v opozici), ale má svou váhu. Proto v následujících odstavcích načrtávám změny, jež by Kongres měl udělat k většímu posílení svobodné kultury.

My, teď

Zdravý rozum je na straně bojovníků za copyright, protože debata probíhá mezi dvěma extrémy: buď anebo. Buď vlastnictví, nebo anarchie, buď totální kontrola, nebo není umělcům zaplaceno. Jestli má tohle být na výběr, pak by měli bojovníci zvítězit.

Chyba je ve vyloučení střední cesty. V této debatě jsou extrémy, ale je tam i něco jiného. Jsou tam ti, kteří jsou přesvědčeni o maximalistickém copyrightu („Všechna práva vyhrazena“) a ti, kteří copyright odmítají („Žádná práva nevyhrazena“). Ti se „všemi právy vyhrazenými“ si myslí, že byste měli požádat o svolení, než jakýmkoli způsobem „použijete“ práci pod copyrightem. Ti s „žádnými právy nevyhrazenými“ si myslí, že byste měli mít možnost naložit s obsahem podle libosti, bez ohledu na to, zda máte svolení nebo ne.

Počáteční architektura Internetu se klonila spíše směrem k „žádná práva nevyhrazena“. Obsah bylo možné kopírovat bezvadně a levně, práva nebylo možné snadno kontrolovat. Takže nezávisle na přání kohokoli, skutečný režim copyrightu v rámci původního návrhu Internetu byl „žádná práva nevyhrazena“. Obsah byl „brán“ nezávisle na právech. Všechna práva byla nechráněna.

To mělo za následek reakci (opačnou, ale ne úplně rovnocennou) vlastníků copyrightu, což je tématem této knihy. Prostřednictvím zákonů, sporů a změn v návrhu sítě byli vlastníci copyrightu schopni změnit charakter prostředí původního Internetu. Situace na Internetu se mění z původního „žádná práva nevyhrazena“ čím dál více na „všechna práva vyhrazena“. Architektura a zákony kolem Internetu budou stále více vytvářet prostředí, ve kterém jakékoli použití obsahu vyžaduje svolení. Svět dnešního Internetu „cut&paste“ se změní na svět tvůrcovy noční můry „získej nejprve svolení a pak až cut&paste“.

Bylo by zapotřebí nějaké střední cesty: ani „všechna práva vyhrazena“, ani „žádná práva nevyhrazena“, ale „některá práva vyhrazena“, tedy způsob, jak uznávat práva copyrightu, ale umožnit tvůrcům použít svobodný obsah, který se jim hodí. Jinými slovy, potřebujeme způsob, jak obnovit množinu svobod, kterou jsme mohli dříve volně užívat.

Obnovení dřívějších svobod: příklady

Pokud odhlédnete od bitvy, kterou jsem popsal, uvidíte problém v jiném kontextu. Zamyslete se nad soukromím. Než se objevil Internet, většina z nás se nemusela moc starat o osobní údaje, které jsme předávali do světa. Když jste vešli do knihkupectví a prohlíželi jste si práce o Karlu Marxovi, nemuseli jste se obávat, že byste to museli vysvětlovat svým sousedům nebo šéfovi. „Soukromí" vašich zájmů bylo zajištěno.

Čím to bylo zajištěno?

Budeme-li následovat logiku z 10. kapitoly, vaše soukromí bylo zajištěno nevýkonnou architekturou shromažďování dat, a také tržním omezením (vysokými náklady) pro toho, kdo by chtěl vaše data shromažďovat. Pokud byste byli podezříváni ze špionáže pro Severní Koreu a pracovali pro CIA, vaše soukromí by nepochybně zajištěno nebylo. Ale to jen proto, že CIA (doufejme) by informace shledala dostatečně cennými, aby utratila tisíce za vaše sledování. U většiny z nás se však (opět, doufejme) sledování nevyplatí. Vysoce nevýkonná architektura skutečného prostoru znamená, že se všichni můžeme těšit celkem značnému soukromí. Takové soukromí je nám zajištěno samotným hmotným prostředím. Nejsou to zákony (neexistuje žádný zákon na ochranu „soukromí" na veřejnosti), a mnohdy ani společenské normy (slídění a klepy jsou jen zábava), nýbrž náklady, které hmotné překážky omezují každého, kdo by chtěl slídit.

Na Internetu jsou náklady (zejména na monitoring toho, co jste prohlédli) nepatrné. Jste-li zákazníky Amazonu, při prohlížení stránek jsou sbírána data o tom, na co jste se dívali. Je to zřejmé z toho, že se vám na okraji stránky zobrazuje seznam „naposledy prohlédnutých" položek. Díky architektuře Internetu a funkci cookies, je sbírání dat mnohem snadnější. Hmotné bariéry mizejí a s nimi i „soukromí", které vytvářely.

Amazon jistě není problém. Ale můžeme si začít dělat starosti u knihoven. Patříte-li k těm bláznivým levičákům (mezi něž se počítám), kteří si myslí, že by lidé měli mít „právo" prohlížet si v knihovně cokoli, aniž by vláda věděla, do kterých knih nahlíželi, pak by vás tato změna v technologii monitorování mohla zajímat. Jestliže se zjednoduší shromažďování a třídění informací o tom, co kdo dělá v elektronickém prostoru, pak soukromí založené na hmotných překážkách nadobro vymizí.

Tím se vysvětluje tlak na definování „soukromí" na Internetu. Technologie likviduje jeho původní význam, což mnohé vede k usilování o zákony, které by ho obnovily.[1] A ať už jste pro nebo proti, jde hlavně o princip. Musíme obnovit svobodu, která byla automaticky zajištěna dříve. Změna technologií nás nutí k aktivnímu postoji vůči ochraně soukromí, zatímco dříve jsme nic dělat nemuseli.

Příběh hnutí svobodného softwaru je podobný. Když se začaly prodávat první počítače, software (zdrojový kód i binární soubory) byl svobodný. Program napsaný pro Data General nešlo provozovat na IBM, takže se ani v Data General ani v IBM o ochranu svého softwaru příliš nestarali.

To byl svět, do kterého se narodil Richard Stallman. Když byl vývojářem na MIT, zamiloval si otevřenou komunitu, kde si každý mohl svobodně zkoumat a zkoušet software, jaký chtěl. Stallman, chytrý a talentovaný programátor, přijal od počátku tuto volnost rozšiřovat a modifikovat práci druhých za svou.

V akademickém prostředí to není nic nového. Na katedře matematiky může každý používat libovolné důkazy a povede-li se mu dokázat nějaký teorém lépe, může i přeformulovat práci druhých. Jestliže je někdo přesvědčen, že překlad právě objeveného textu profesorem katedry klasické literatury není perfektní, může ho vylepšit. Není proto divu, že Stallmanovi přišlo normální měnit a vylepšovat kód, který běžel na univerzitních počítačích. Vždyť to byla koneckonců také oblast znalostí, tak proč by neměla podléhat kritice jako cokoli jiného?

Na tuto otázku ale chyběla odpověď. Mezitím se změnilo prostředí na trhu. Jakmile bylo možné přenášet programy mezi systémy, skrýtí zdrojového kódu programu se začalo se vyplácet (tedy aspoň někomu). A motivace rostla, jak se na trh dostávala periferní zařízení, protože kdyby se mohly ovladače k tiskárně jednoduše vzít a zkopírovat, výhradní prodejci by měli těžkou pozici.

Komerční kód začal dominovat a na počátku osmdesátých let Stallmana zcela obklopil.

Za úpadkem světa svobodného softwaru stála změna ekonomiky trhu. Stallman se domníval, že kdyby s tím tenkrát nic neudělal, byla by svoboda měnit a sdílet software zásadně oslabena.

Proto v roce 1984 zahájil projekt na vytvoření svobodného operačního systému. Tak se zrodil projekt GNU, do nějž bylo přidáno jádro operačního systému „Linux“ Linuse Torvaldse, aby tak nakonec vznikl GNU/Linux.

Stallman použil principů copyrightu k vytvoření světa softwaru, který chtěl udržet svobodný. Software chráněný GPL licencí, kterou původně vytvořil a kterou nyní spravuje jeho Free Software Foundation, nelze měnit ani distribuovat, aniž by dal autor k dispozici kompletní zdrojový kód. Kdokoli, kdo takový software používá, musí zpřístupnit i svou odvozenou tvorbu. Tím se zajistí, jak byl Stallman od počátku přesvědčen, rozrůstání kódu, který zůstane volný pro ostatní. Jeho základním cílem byla svoboda a inovativní, kreativní kód byl vedlejším produktem.

Stallman pro software udělal to samé, co dnešní vizionáři dělají pro soukromí. Hledal cestu, jak obnovit svobodu, která byla dříve pokládána za samozřejmou. Skrze striktní licenci znovu vydobyl prostor pro přežití svobodného softwaru. Aktivně bránil to, co bylo dříve automaticky zaručeno.

Nakonec posuďte jeden aktuální příklad, který úzce souvisí s příběhem v této knize. Je to změna ve vytváření vědeckých a akademických časopisů.

Jak se vyvíjí digitální technologie, je zřejmé, že tisknout stohy časopisů a pravidelně je posílat do knihoven možná není tou nejefektivnější cestou, jak šířit vědomosti. Místo toho se z nich čím dál tím víc stávají čistě elektronická média a knihovny k nim získávají přístup přes heslem chráněné internetové stránky. Něco podobného se děje v právní oblasti už téměř třicet let: Lexis a Westlaw, dvě právnické databáze, nabízeli předplatitelům informace o případech v elektronické podobě. Přestože výnosy Nejvyššího soudu nejsou chráněny autorským právem a kdokoliv má možnost jít do knihovny a zdarma si je vyhledat, Lexis a Westlaw je zároveň nabízejí za poplatek v rámci svých databází.

Na tom není nic špatného a zpoplatnění přístupu do materiálů jinak veřejně přístupných je inovativním příkladem toho, jak šířit vědomosti. Zákon to povoluje, což je důvod, proč databáze Lexis a Westlaw vzkvétají. A pokud není nic špatného na prodeji veřejného vlastnictví, nemůže být nic špatného ani na prodeji přístupu k vlastnictví, které veřejné není.

Ale co když jediná cesta, jak získat přístup do společenských a vědeckých dat, vede skrze soukromé služby? Co když nikdo nemá možnost prohlížet si tato data bez poplatku?

To je čím dál víc případ vědeckých časopisů. Když byly distribuovány v papírové podobě, knihovny je mohly poskytnout komukoliv. Tak se například z pacientů s rakovinou mohli stát odborníci na rakovinu, neboť jim knihovna umožnila přístup k potřebným informacím. Nebo pacienti snažící se posoudit rizika určitých léčebných metod o nich mohli přečíst všechny dostupné články. Tato svoboda byla zaručena existencí knihoven (normy) a technologií papírových časopisů (architektura), zejména proto, že bylo velice obtížné kontrolovat přístup.

Jak se ale časopisy mění na elektronické, vydavatelé po knihovnách požadují, aby široké veřejnosti přístup do časopisů neposkytovaly. Tím pádem svoboda poskytnutá tištěnými časopisy ve veřejných knihovnách začala mizet. Tak, stejně jako se soukromím a softwarem, měnící se technologie a trh smršťují svobodu dříve považovanou za samozřejmou.

Ubývající svoboda vedla mnohé k tomu, aby se ji pokusili obnovit. Například Veřejná vědecká knihovna (PLoS) je neziskovou organizací, která dává přístup k výsledkům výzkumu každému s internetovým připojením. Autoři nejprve pošlou svou práci do PLoS a ta ji podrobí oponentnímu posudku. Pokud jím projde, je uložena ve veřejném elektronickém archívu a navždy zpřístupněna zdarma. PLoS nabízí obsah i v tištěné podobě, ale autorská práva k tištěnému časopisu nebrání ostatním ve svobodném přístupu.

Toto je další z činností, která obnovuje svobodu dříve samozřejmou, nyní ohroženou změnani technologie a trhu. Není pochyb o tom, že tato alternativa soupeří s tradičními vydavateli a jejich

snahou vydělávat na exkluzivní distribuci obsahu. Ale konkurence byla a je prospěšná, zejména když pomáhá šířit vědomosti a vědu.

Obnovení svobodné kultury: jedna myšlenka

Stejnou strategii můžeme použít i v případě kultury, jako odpověď na narůstající kontrolu ze strany zákonů a technologií.

Creative Commons (CC) jsou veřejné licence a také neziskové sdružení založené v Massachusetts se sídlem na Stanfordské univerzitě. Cílem Creative Commons je vytvořit vrstvu rozumných autorských práv nad extrémy, které dnes panují. To jednak usnadňuje lidem stavět na práci druhých a také to umožňuje samotným tvůrcům jasně vymezit použití své práce. Vše díky jednoduchému grafickému označení spojenému se srozumitelným popisem a odkazem na licence.

Jednoduchý v tomto případě znamená bez prostředníků a právníků. Vytvořením volně šiřitelných licencí, které mohou lidé připojit ke svému obsahu, se Creative Commons snaží označit obsah, který můžete bez obav vzít a dále ho rozvíjet. Tyto značky jsou propojeny se strojově čitelnými verzemi licencí, které počítačům umožňují automaticky rozeznat to, co může být sdíleno. Právní licence, tj. čtenáři srozumitelný popis, a jí odpovídající strojové značky pro mechanické zpracování, jsou podstatou licence Creative Commons. Licence zaručují svobodu komukoliv, kdo pracuje s takto označeným obsahem, a co je mnohem důležitější, ukazují, že osoba používající tyto licence, věří v něco jiného, než jsou extrémy „ano“ a „ne“. Obsah je označený značkou CC, která neznamená, že se autor zřekl práv, ale že uživatelům poskytl k obsahu jisté svobody.

Tyto svobody přesahují „spravedlivé užití“, jelikož jejich přesné ohraničení závisí na rozhodnutí autora. Ten si může zvolit například licenci, která umožňuje použití za předpokladu, že uživatel uvede autora. Může také zvolit licenci, která dovoluje pouze nekomerční užití, či licenci, která umožňuje šíření obsahu jen za stejných podmínek, či pokud z obsahu uživatel nevytvoří odvozeninu. Autor může zvolit i použití v rámci rozvojových zemí, nebo dovolit kopírování části, pokud se nevytváří kompletní kopie. Může také obsah uvolnit jen pro vzdělávací aktivity.

Taková volnost je za hranicemi standardního autorského práva a přesahuje možnosti „spravedlivého užití“ - a co je nejdůležitější, jasně ukazuje, co uživatel smí a nesmí s obsahem dělat, bez toho, že by se nejprve musel poradit s právníkem. Cílem Creative Commons je vytvoření kreativního obsahu, který je řízen přijatelnými autorskými právy a který ostatní mohou využít pro další tvorbu. Bude vytvořen na základě rozhodnutí tvůrců a jednotlivců a jeho vznik umožní obnovu veřejného vlastnictví.

Toto je jen jeden z mnoha projektů v rámci Creative Commons a Creative Commons nejsou pochopitelně jedinou organizací usilující o tyto svobody. Creative Commons se ale liší od mnoha

ostatních tím, že o veřejném vlastnictví pouze nemluví, nebo se nesnaží přimět zákonodárce, aby pomohli obnovit veřejné vlastnictví. Cílem je založit hnutí tvůrců a uživatelů obsahu ("tvuživatelů", jak jim říká právnička Mia Garlicková), kteří přispívají do veřejného vlastnictví a svou prací poukazují na jeho důležitost ve vztahu k rozvoji kreativity.

Creative Commons nechtějí soupeřit s konceptem „všechna práva vyhrazena", chtějí ho doplnit. Problémy, které pro nás, jako kulturu, právo představuje, jsou vytvořeny šílenými a neplánovanými důsledky starých zákonů v prostředí moderních digitálních technologií, které si snad mohl představit jen Jefferson. Stará pravidla dost možná dávala smysl před staletími, ale nedávají smysl teď. Jsou potřeba nová pravidla s odlišnými svobodami, vyjádřená způsobem, kterému budou rozumět i obyčejní lidé. Licence Creative Commons dávají lidem možnost, jak začít taková pravidla vytvářet.

Proč by se tvůrci měli podílet na ztrátě absolutní kontroly? Někteří to dělají, aby šířili svá díla. Například Cory Doctorow, spisovatel sci-fi literatury, vydal svou první knihu *Down and Out in the Magic Kingdom* online a zdarma pod licencí Creative Commons ve stejný den, kdy šla tištěná verze do prodeje v knihkupectvích.

Proč na to jeho vydavatel vůbec přistoupil? Domnívám se, že uvažoval nějak takto: existují dvě skupiny lidí, (1) ti, kteří si Corryho knihu koupí, ať už je na Internetu nebo jinde, a (2) ti, kteří o Corryho knize nikdy neuslyší, pokud nebude uvolněna zdarma na Internetu. Někteří ze skupiny (1) si stáhnou Corryho knihu místo toho, aby si ji koupili, říkejme jim třeba špatní (1). Někteří z (2) si stáhnou Corryho knihu, bude se jim líbit, a pak se rozhodnou ji koupit, nazvěme je dobří (2). Pokud bude více dobrých (2) než špatných (1), pak strategie s vydáním Corryho knihy zdarma online pravděpodobně zvýší prodejnost.

A opravdu: zkušenost jeho vydavatele tuto domněnku potvrzuje. První výtisk knihy byl vyčerpán o několik měsíců dříve, než vydavatel očekával. Hned první Doctorowův román se stal velkým úspěchem.

Myšlenka, že volně šiřitelný obsah může zvýšit hodnotu obsahu, který zdarma není, byla potvrzena i zkušeností jiného spisovatele. Peter Wayner, který naspal knihu o hnutí volně šiřitelného software nazvanou *Free for All* uvolnil elektronickou verzi své knihy online pod licencí Creative Commons poté, co byla kniha rozebrána. Monitoroval pak cenu této knihy v antikvariátu. Jak předpokládal, s narůstajícím počtem stažení vzrůstala i cena knihy v antikvariátu.

Toto jsou příklady užití Creative Commons k lepšímu šíření vlastnického díla či obsahu. Věřím, že je to znamenité a zcela obvyklé použití. Jsou ale další, kteří užívají Creative Commons pro jiné účely. Mnozí, kteří užívají „vzorkové licence", tak činí, neboť cokoliv jiného by bylo pokrytecké. Vzorková (či samplovací) licence říká, že ostatní mají volnost, ať už pro komerční či nekomerční užití, zkoušet části obsahu z licencovaného díla, jen nesmějí vytvářet plné kopie a poskytovat je ostatním. To

souhlasí s jejich vlastním přístupem, protože sami berou „vzorky“ od jiných. Kvůli vysokým právním poplatkům za samplování (Walter Leaphart, manažer rapové skupiny Public Enemy, která proslula samplováním hudby jiných interpretů prohlásil, že „zakazuje“ Public Enemy dále samplovat, neboť právní poplatky jsou příliš vysoké[2]) umělci uvolňují svá díla, aby na nich ostatní mohli stavět.

V neposlední řadě je také spousta těch, kteří označují svá díla licencí Creative Commons, prostě proto, že chtějí vyjádřit ostatním důležitost rovnováhy v této debatě. Pokud se podvolíte současnému systému, v podstatě říkáte, že věříte v model „všechna práva vyhrazena“. Možná, že vám to tak stačí, ale mnohým ne. Mnoho lidí věří, že i když to může být jakkoliv patřičné pro Hollywood a pár podivínů, neodpovídá to tomu, jak většina tvůrců vnímá práva spojená s jejich díly. Licence Creative Commons shrnuje tento názor do označení „některá práva vyhrazena“ a dává lidem šanci říkat to ostatním.

V prvních šesti měsících experimentu Creative Commons bylo licencová přes milión děl. Dalším krokem je partnerství s poskytovateli technologií při zapracovánído jednoduchého způsobu, kterým si uživatelé mohou označit svá díla licencemi Creative Commons, do jejich produktů. Následně budeme sledovat a oslavovat autory, kteří tvoří pomocí svobodného obsahu.

Toto jsou první kroky k obnovení veřejného vlastnictví, konkrétní činy, ne pouhá slova. Obnova veřejného vlastnictví je prvním z nich, ukázuje lidem jeho důležitost pro kreativitu a inovace. Úspěch Creative Commons záleží na činnosti dobrovolníků. Jejich snaha povede ke světu, kde bude možné udělat ještě víc.

Creative Commons je jedním z mnoha příkladů, jímž se dobrovolníci snaží změnit současné zákony, které ovládají oblast kreativity. Projekt nesoupeří se autorskými právy, doplňuje je. Jeho záměrem není porazit zákony, ale usnadnit autorům a tvůrcům užití jejich práv pružněji a levněji. Ten rozdíl, jak věříme, umožní snadnější šíření kreativity.

Ostatní, brzy

Individuálními akcemi svobodnou kulturu neobnovíme. Vyžádá si také důležité změny v zákonech. Máme před sebou ještě dlouhou cestu, než politici porozumí těmto myšlenkám a zasadí se o příslušné reformy. To ale také znamená, že máme dost času, kdy můžeme šířit povědomí o změnách, které jsou potřeba.

V této kapitole načrtávám pět druhů změn. Čtyři platí obecně, jedna je specifická pro nejžhavější téma současné debaty: pro hudbu. Každá ze změn představuje sice jen krok na dlouhé cestě, ovšem každý učiněný krok nás významně posunuje k jejímu konci.

1. Více formalit

Když kupujete dům, musíte sepsat kupní smlouvu. Když kupujete pozemek, na kterém chcete dům postavit, musíte sepsat kupní smlouvu. Když kupujete auto, uzavřete kupní smlouvu a musíte auto zapsat do registru vozidel. Když kupujete letenku, je na ní uvedené vaše jméno.

Všechny tyto formality se pojí k majetku. Musíme je snášet, protože jsou nezbytné k jeho ochraně.

Naproti tomu podle platného autorského práva vám vzniká majetková ochrana nehledě na splnění nějakých formalit. Nemusíte se nikde registrovat, nemusíte ani k vytvořenému obsahu přidávat žádné upozornění. Standardem je úplná kontrola, „formality“ nejsou třeba.

Proč?

V kapitole 10 jsem ukázal, že původní záměr zrušit formality byl chvályhodný. Ve světě před digitálními technologiemi formality způsobovaly vlastníkům copyrightu jen přítěž, aniž by přinášely velký užitek. Dalo se považovat za pokrok, když zákony slevily z požadavků, které vlastník musel splňovat, aby ochránil své dílo, protože formality tenkrát akorát překážely.

Internet ale všechno změnil. Formality dnes nemusejí znamenat zátěž. Je to naopak, svět bez formalit znamená ztížené podmínky pro kreativitu. Dnes nejde jednoduše zjistit, kdo co vlastní anebo s kým se dohodnout, aby se mohla použít práce druhých. Žádné záznamy, žádný systém: neexistuje jednoduchý způsob, jak se dostat k povolení. Když uvážíme masívní nárůst působnosti autorského zákona, je

povolení nezbytné, abychom mohli tvořit z práce ostatních. Výsledkem je, že spousta lidí kvůli nedostatku formalit raději mlčí, i když by měli co říct.

Právo by to mělo změnit.[1] Ne tím, že se vrátí k původnímu, vysloužilému systému, ale tím, že ustaví nový systém, který minimalizuje zátěž formalit. Mezi důležité formality patří 1) označování chráněného díla, 2) registrace copyrightu a 3) prodlužování doby jeho platnosti. První z nich dříve zajišťoval sám autor, druhou stát. Stát by ale v novém systému nehrál žádnou roli, s výjimkou případů, kdy by schvaloval standardy.

Registrace a prodloužení

Dříve musel majitel copyrightu požádat o jeho registraci i prodloužení na Úřadě pro copyright a musel také zaplatit malý poplatek. Podobně jako ostatní státní instituce, ani Úřad pro copyright neměl důvod minimalizovat povinnosti, které se pojily s registrací, poplatek nevyjímaje. Úřad pro copyright nebyl pro vládu ani kdovíjak důležitý, což se projevovalo v nedostatečném financování. Není se proto čemu divit, když se lidé, kteří vědí, jak to na Úřadě pro copyright chodí, setkají s touto myšlenkou, jejich první akcí bývá panika: není nic horšího, než nutit ostatní, aby jednali s tímto úřadem.

Vždy mě udiví, že společnost, která bývala tak inovativní, co se týče fungování státní sféry, tuto schopnost postrádá. To, že existuje poptávka veřejnosti, ještě neznamená, že ji musí uspokojit zrovna stát. Naopak, stát by měl podporovat soukromou sféru v uspokojování potřeb veřejnosti a sám jen určovat standardy.

Pokud jde o registraci, jasnou volbou je Internet. Na světě existuje přinejmenším 32 milionů registrovaných webových stránek. Vlastníci domén musí platit poplatek, aby jim domény zůstaly. Pro domény nejvyššího stupně (.com, .org, .net) existuje centrální registr. Samotná registrace probíhá ale u jednotlivých poskytovatelů, kteří si konkurují, čímž se v konečném důsledku snižuje cena. A co je důležitější, registrace se tím také stávají stále jednodušší.

Stejný model bychom měli použít i pro registraci a prodlužování copyrightů. Úřad pro copyright může spravovat centrální registr, ale samotnou registraci by měl nechat na soukromých subjektech. Měl by jen vytvořit databázi a stanovit standardy. Subjektům, které splní podmínky standardu, může udělovat certifikaci. Subjekty si pak budou konkurovat v tom, kdo nabídne nejlevnější a nejjednodušší systém registrace a prodloužení copyrightu. Konkurence by významně snížila zátěž a vytvoření databáze by současně podpořilo licencování obsahu.

Označování

Když dříve u kreativní práce chyběla ochranná známka, znamenalo to, že se na ni copyright nevztahuje. Byl to trest za to, že autor nedodržel podmínky regulace, něco jako trest smrti za špatné

parkování ve světě kreativních práv. Ale i zde platí, že není důvod k tomu, aby se označování muselo vynucovat takovýmto způsobem. A hlavně, není důvod k tomu, aby se ve všech druzích médií používal jednotný systém označování.

Cílem označování je upozornit veřejnost, že dílo je chráněné a že autor svá práva uplatňuje. Označení zároveň usnadňuje nalezení autora a získání povolení pro užití jeho práce. Jedním z problémů, jimž tento systém hned od počátku čelil, bylo odlišné označování různých děl. Nebylo jasné, jak označit sochu, nahrávku nebo film. Nový systém označování by mohl tento problém vyřešit tím, že by média při označování rozlišoval a že by umožnil změny označování vzhledem k vývoji technologií. Mohl by také zavést zvláštní postih v případě, když by u práce chyběla poznámka o ochraně. Nemusela by to být hned ztráta všech práv, ale autor by ztratil právo potrestat toho, kdo nezažádal o povolení práci užít.

Začněme tím posledním. Pokud majitel práv publikuje své dílo bez ochranného označení, neměl by následně o tato práva přijít. Mohlo by to ale znamenat, že kdokoli může jeho práci použít a to do doby, než si majitel bude stěžovat a dá jasně najevo, že jde o jeho práci a že neuděluje povolení ji užít.[2] Neoznačené dílo by pak znamenalo: „Můžeš používat, dokud si někdo nebude stěžovat.“ V případě, že by si někdo stěžoval, znamenalo by to zákaz použití díla v nových pracích, přičemž současná použití by nijak ovlivněna nebyla. Majitelé práv by tak měli silnou motivci svá díla označovat.

To ale vyvolává otázku, jak nejlépe díla označovat. Znovu, systém by se měl přizpůsobovat vývoji technologie. Nejlepším způsobem, jak to zajistit, by bylo omezit pravomoci Úřadu pro copyright pouze na schvalování standardů označování, které byly vytvořeny jinde.

Kdyby kupříkladu asociace nahrávacích společností předložila Úřadu návrh označování CD, ten by uspořádal slyšení, kde by ostatní mohli prezentovat alternativy. Úřad by návrhy posoudil a vybral by ten, který by nejlépe odpovídal požadavkům integrace do registračního systému. Nespoléhali bychom na to, že stát přijde s inovativním řešením, ale mohli bychom se spolehnout, že stát zajistí, aby inovace byly v souladu s ostatními důležitými funkcemi.

Konečně, jasné označení obsahu by zjednodušilo požadavky na registraci. Pokud by na fotografiích byl údaj o autorovi a roku, bylo by například jednoduché dovolit opětovnou registraci prací z určitého roku. Cílem by bylo co nejméně zatížit autora. Systém samotný by měl být tak jednoduchý, jak by to jen bylo možné.

Zavedení formalit by mělo usnadnit spoustu věcí, což současný systém neumožňuje. Naopak se zdá, že je navržen tak, aby věci spíše komplikoval.

Formality jako je registrace by odstranily jeden z neproblematičtějších aspektů veřejného vlastnictví: bylo by jednoduché určit, jaký obsah je svobodný, kdo k jakému obsahu vlastní práva, kdo je uplatňuje, a bylo by snadné práva prodloužit.

2. Kratší lhůty

Doba trvání zákonné ochrany se prodloužila z původních čtrnácti let na pětadevadesát let pro korporátní autory a délku života plus sedmdesát let v případě soukromých osob. V knize *The Future of Ideas* jsem navrhoval sedmdesát pět let ve formě pětiletých přírůstků s podmínkou pravidelného prodlužování. To se tenkrát zdálo dost radikální. Po prohře v případu *Eldred vs. Ashcroft* se návrh stal ještě radikálnějším. The Economist podpořil návrh na čtrnáct let.[3] Další navrhovali svázat lhůtu s délkou ochrany patentů.

Souhlasím s tím, že je potřeba radikální změna doby zákonné ochrany. Ale ať to nakonec bude čtrnáct nebo pětasedmdesát let, musíme pamatovat na čtyři základní principy:

> (1) *Ať je to krátké*. Ochranná lhůta by měla být jen tak dlouhá, aby podporovala kreativitu. Pokud by se pojila s posílenou ochranou autorů (aby mohli nabýt zpět svá práva od vydavatelů), práva na dílo (nikoli odvozeniny) by se mohla prodloužit. Jde o to dílo nezatěžovat zákonnými regulacemi, když z něj autor již nemá užitek.
>
> (2) *Ať je to jednoduché*. Dělicí čára mezi volným užitím a chráněným obsahem musí být jasně narýsovaná. Právníkům neurčitost konceptu „spravedlivého užití“ a rozlišování mezi „myšlenkami“ a jejich „vyjádřením“ vyhovuje, neboť jim zajišťuje spoustu práce. Ústavodárci měli nicméně mnohem prostší úmysl, chtěli odlišit chráněné a nechráněné. Hodnota krátkých lhůt záleží právě v tom, že není třeba zákonně upravovat další výjimky. Přehledná a aktivní „zóna bez právníků“ by rozhodně zjednodušila komplexitu problematických věcí, jako je „spravedlivé užití“ a „myšlenka/vyjádření“.
>
> (3) *Ať se to dá prodloužit*. Ochranná lhůta by se měla prodlužovat. Autor by měl dávat zřetelný signál, že chce v ochraně díla pokračovat, a to zvlášť v případě, kdy by maximální doba trvání ochrany jeho díla byla dlouhá. To by nemuselo být nijak náročné, ale zároveň by to nemělo být zcela bez úsilí. Válečnému veteránovi trvá žádost o důchod v průměru devadesát minut.[4] Jestli nutíme veterány podstupovat takovou proceduru, pak nevidím důvod, proč by autoři nemohli strávit jednou za padesát let deset minut vyplněním formuláře.
>
> (4) *Ať je to prozíravé*. Nehledě na délku ochrany, nejdůležitější lekce, kterou nám dávají ekonomové, je ta, že by se délka ochrany neměla prodlužovat. Mohlo být

> chybou, že se v roce 1923 přiznala autorům ochrana jen na šestapadesát let. Nemyslím si to, ale budiž. Jestli to lze označit za chybu, pak výsledkem bylo, že v roce 1923 tvořilo méně autorů. Jenže to už dnes prodloužením ochrany stejně nezměníme. Můžeme samozřejmě zvýšit motivaci těm, kteří tvoří dnes (eventuelně můžeme prodloužit copyright, který dusí nedostupné práce z minulosti), ale to stejně nepovede ke zvýšení kreativity v roce 1923. Co se nestalo, to se nestalo, dnes s tím už nic neuděláme.

Uvedené změny by společně měly v průměru výrazně zkrátit stávající ochranné lhůty. Do roku 1976 byla průměrná doba ochrany jen 32,2 roku. Toho bychom se měli držet i budoucnu.

Extremisté bezpochyby označí takový návrh za „radikální" (vždyť je taky nazývám „extremisty"). Znovu však opakuji: lhůta, kterou navrhuji, je delší, než skutečná délka ochrany za prezidenta Nixona. Je opravdu tak „radikální" žádat o velkorysejší zákonnou dobu, než která tu dříve byla?

3. Bezplatné užití versus volné užití

Jak jsem ukázal na počátku této knihy, pozemkové právo dříve garantovalo vlastníkům kontrolu od země až do nebe. Pak se objevilo letadlo a rozsah kontroly se rázem pozměnil. Bez povyku, bez ústavních sporů. Nedávalo již prostě smysl, aby právo zajišťovalo takovou kontrolu, když se objevila nová technologie.

Naše Ústava dává Kongresu moc udělit autorům „exkluzivní práva" na „jejich spisy". Kongres dal autorům exkluzivní právo na „jejich spisy" a také na všechny odvozeniny, které jsou dostatečně podobné autorově původní práci. Takže když napíšu knihu a vy podle ní natočíte film, můžu vám zakázat jeho distribuci a to i přesto, že váš film rozhodně není „mým spisem".

Kongres zaručoval toto právo již od roku 1870, když jeho rozsah rozšířil také o překlady a dramatizace.[5] Od té doby soudy rozšiřovaly jeho působnost pomocí různých výkladů. Toto rozšiřování komentoval i jeden z nejlepších soudců, Benjamin Kaplan, následovně:

> *„Tak jsme přivykli rozšiřování monopolních práv na stále více takzvaných odvozenin, že si ani neuvědomujeme, jak je to rozšiřování vlastně divné; zároveň neustále opakujeme to zaříkávadlo o myšlence a jejím vyjádření."*[6]

Myslím, že je čas uznat, že i přes tohle pole létají letadla a že rozpínavost práv na odvozeniny přestává dávat smysl. Přesněji řečeno, nemá to smysl v období, kdy platí copyright. A právo na odvozená díla nemá smysl ani jako nějaká neurčitá záruka. Podívejme se na jednotlivá omezení.

Doba platnosti: Pokud chce Kongres udělovat i práva na odvozeniny, měla by být mnohem kratší. To, že John Grisham může prodat filmová práva ke svému poslednímu románu, dává smysl (alespoň se

domnívám, že ano). Nemá ale smysl, aby tato práva měla stejnou dobu platnosti jako copyright. Právo na odvozeniny může být důležité pro tvorbu samotnou, po vytvoření díla tak důležité není.

Oblast působnosti: I ta by se měla zúžit. Znova bychom naši případy, kdy jsou práva na odvozeniny důležitá a ty by měly být jasně specifikované. Zákony by ale měl jasně říci, jaký obsah je chráněný a jaký ne. Pokud by veškeré „znovupoužití“ spadalo do komerční sféry, bylo by na místě, aby tyto hranice vyjednali právníci. Jenže to už také neplatí: vezměte do úvahy všechny možnosti tvorby, které přinášejí digitální technologie, a představte si, co by se stalo, kdybychom do toho seřízeného soukolí nalili třeba kečup. To je přesně to, co tento obecný požadavek dělá kreativnímu procesu - dusí ho.

Mluvil o tom Alben, když popisoval lapálie s přípravou CD Clinta Eastwooda. Zatímco je na místě vyjednávat o předvídatelných odvozeninách, např. při zfilmování knihy, nebo zhudebnění básně, v případě nepředvídatelných odvozenin to ale nedává smysl. Pro ně by byl lepší nějaký zákonný limit. V každém z těchto případů by právo mělo jasně uvést, jaká užití jsou chráněná, a u ostatních by se předpokládalo, že chráněná nejsou. To je opakem toho, co doporučuje můj kolega Paul Goldstein[7], který tvrdí, že zákon by měl být napsaný tak, aby chránil i rozšířená použití.

Goldsteinova analýza by fungovala, pokud by náklady právního systému byly nízké. Jak ale dnes vidíme v kontextu Internetu, nejistota ohledně rozsahu ochrany a snahy zachovat stávající výnosové modely, to vše v kombinaci se silným copyrightem, oslabují inovační proces.

Zákon by mohl buď odstranit ochranu za jasně určenou hranicí, nebo stanovit podmínky opětovného použití. V obou případech by se osvobodila velká část kultury k dalšímu obhospodařování ostatními. Při stanovení zákonných poplatků by takové opatření navíc zajistilo umělcům i dodatečný příjem.

4. Osvoboďme hudbu - znovu

Byla to bitva o hudbu, která tuto válku odstartovala, a proto nemohu *Svobodnou kulturu* zakončit, aniž bych se tomuto (pro mnohé nejpalčivějšímu) tématu nevěnoval. Žádná jiná politická otázka není tak vhodným příkladem, který by osvětlil hlavní myšlenku této knihy, než právě spory okolo sdílení hudby.

Přitažlivost sdílení byla pro Internet jako droga. Sdílení zvýšilo poptávku po připojení jako žádná další aplikace. Byla to naprostá bomba a to jak v pozitivním, tak negativním slova smyslu. Na jedné straně sdílení bezpochyby zvýšilo poptávku po vysokorychlostním připojení, na druhé straně může být ale příčinou zvýšených regulací, které mohou inovativnost sítě sítí nakonec zahubit.

Hlavním cílem copyrightu v případě obsahu obecně a hudby konkrétně je vytvořit pobídky pro to, aby se skládala, hrála a hlavně šířila. Zákon tak činí udělením exkluzivního práva jak skladateli, který pak

reguluje veřejné provedení svého díla, tak i interpretovi, který určuje, jak se budou šířit kopie jeho provedení.

Sítě, ve kterých se sdílí obsah, tento model poněkud komplikují, protože šíří obsah bez patřičné kompenzace pro interpreta. Ale to samozřejmě není jejich jediný účel. V kapitole 5 jsem popsal čtyři různé druhy sdílení:

A. Někteří využívají sdílení místo nákupu klasického CD.

B. Někteří zase na sítích hledají ukázky CD, které si pak koupí.

C. Mnoho lidí používá sdílení k tomu, aby se dostali k obsahu, který se už neprodává, ale je stále pod ochranou, nebo ke kterému by se bylo mimo Internet těžké dostat.

D. Mnoho lidí také užívá sdílení, aby se dostali k nechráněnému obsahu, nebo obsahu, jehož sdílení podporuje sám držitel práv.

Jakákoli reforma zákonů na tohle dělení nesmí zapomínat. Nesmí postihovat typ D, i když jí půjde o eliminaci typu A. Rozsah zásahu proti typu A by dále měl být odvislý od významnosti typu B. Je to podobné jako v případě videorekordérů: pokud čistý efekt sdílení není příliš škodlivý, potřeba regulace je významně oslabena.

Jak jsem uvedl v páté kapitole, rozsah skutečných škod způsobených sdílením je sporný. Pro účely této kapitoly ale připusťme, že je opravdový. Jinými slovy, řekněme, že podíl sdílení typu A je mnohem významnější než typ B a že je to hlavní použití sítí, v nichž se sdílí obsah.

Přesto pokud chceme porozumět tomu, jak by právo mělo reagovat, nesmíme zapomínat na jeden klíčový fakt o současné technologii.

V současné době je sdílení návykové. Za deset let ale nebude. Je návykové, protože představuje nejsnazší způsob, jak získat přístup k pestré škále obsahu. Za deset let tomu tak nebude. V současné době je připojení k Internetu těžkopádné a pomalé, v USA můžeme být rádi za 1,5 Mbit/s, přičemž to málokdy platí pro download i upload. Bezdrátové připojení sice roste, přesto většina z nás se k Internetu dostává přes kabel. Většina se také připojuje přes stroj s klávesnicí. Představa, že jsme neustále online, neustále připojeni, je více méně pořád právě jen představa.

Je to sice jen představa, ale stane se realitou, a způsob, jakým se dnes dostáváme k Internetu, musíme proto chápat jako přechodný. Politici by neměli zavádět žádná opatření na základě technologie, která se ještě neustálila. Měli by činit kroky podle toho, kam technologie směřuje. Otázkou by tak nemělo být, jak by zákony měly regulovat sdílení v současném světě. Měli bychom se ptát, co by měl zákon

požadovat, až se síť stane tím, čím se očividně stává. Je to síť, pro kterou je každý elektrický přístroj důležitý a na kterou se můžete kdykoli a (snad s výjimkou pouště a hor) odkudkoli. Představte si Internet jako všudypřítomnou službu mobilní telefonie, ke které se během zlomku vteřiny připojíte.

V takovém světě bude nesmírně snadné se připojit ke službám, které vám obratem zpřístupní obsah: kupříkladu internetové rádio, streamovaný obsah na požádání. Docházíme tím ke klíčovému poznatku: Pokud bude velmi jednoduché se připojit ke službám, které poskytují přístup k obsahu, bude také mnohem snazší dostat se ke službám, poskytujícím přístup ke staženému obsahu na mnoha přehrávacích zařízeních. Jinými slovy, bude jednodušší si službu předplatit, než spravovat databázi, což vlastně dělá většina lidí ze světa technologií sdílení jako je Napster. Poskytovatelé obsahu budou moci soupeřit se sdílením, i když si za služby budou účtovat peníze. Již dnes nabízí japonští operátoři (placené) streamovaní hudby do mobilních telefonů. A Japonci za tento obsah platí, i přesto, že je „volně“ dostupný ve formě MP3 na webu.[8]

Taková vize budoucnosti nás má přimět podívat se na současnost z jiné perspektivy. Zjišťujeme, že současná situace je přechodná. „Problém“ sdílení (do té míry, do které to je skutečný problém) postupně odezní, jak bude snazší a snazší připojit se na Internet. Proto je mimořádnou chybou, že se politici snaží „vyřešit“ problém technologie, která brzy zanikne. Otázkou není, jakým způsobem by se měl regulovat Internet, aby se předešlo sdílení (Internet postupně tento problém odstraní sám), ale jak zajistit autorům příjem během přechodu od obchodního modelu dvacátého století k technologiím jedenadvacátého století.

Odpověď začíná uznáním, že jsou tu různé „problémy“, které se musí řešit. Začněme s obsahem typu D, nechráněným obsahem a obsahem, který autor dobrovolně sdílí. „Problém“ v tomto případě je, aby se technologie, která tomuto typu sdílení napomáhá, nebyla prohlášena za nelegální. Podívejte se na to takhle: telefony jsou používány k žádosti o výkupné. Existuje ale spousta uživatelů telefonů, kteří s výkupným nemají nic společného. Nebylo by proto na místě zakázat telefony, jen aby se předešlo únosům.

Obsah typu C přináší odlišný „problém“. Jde o obsah, který byl sice publikován, ale dnes už není k dispozici. Buď vydavatelství ztratilo o umělce zájem, nebo se na jeho práci zapomnělo. V obou případech by právo mělo podporovat přístup k tomuto obsahu, nejlépe způsobem, který zajistí autorovi kompenzaci.

Znovu nám může být příkladem antikvariát. Když se kniha přestane vydávat, stále je k dostání v antikvariátech a knihovnách. Přesto ani knihovny, ani antikvariáty neodvádějí držitelům autorských práv žádné poplatky, když si někdo přečte nebo koupí již nevydávanou knihu. To je rozumné, protože jiný systém by zvyšoval zátěž, což by mohlo vést k zániku antikvariátů. Na druhou stranu z pohledu autora není toto „sdílení“ bez kompenzace nijak ideální.

Model antikvariátu naznačuje, že zákony by mohly stejně postupovat i v případě již nedostupné hudby. Pokud by vydavatel nadále nevyráběl komerční kopie nahrávek, mohli by ostatní komerční i nekomerční poskytovatelé „sdílet“ tento obsah, i když by to znamenalo vytváření kopií. Kopie by tak doplňovaly obchod, čili tam, kde skončilo komerční vydávání, by další distribuce byla svobodná jako v případě knih.

Nebo by se mohl uzákonit nějaký povinný poplatek, kterým by se zajistilo, že autor z každého obchodu se svým dílem něco získá. Kdyby například zákon stanovil nějaký nízký poplatek pro komerční sdílení obsahu, který dosud nebyl komerčně zpřístupněn vydavatelem, a kdyby byl tento poplatek automaticky převeden na svěřenecký účet ve prospěch autora, podnikatelé by se tomu mohli přizpůsobit a umělec by na tom nakonec profitoval.

Takto navržený systém by mohl motivovat i vydavatele, aby nechávali díla komerčně dostupná. Díla komerčně dostupná by poplatku nepodléhala, čímž by si vydavatelé podrželi možnost účtovat si za obsah libovolnou částku. Díla komerčně nedostupná by mohla přežívat na počítačích fanoušků po celém světě, přičemž odváděné poplatky by byly mnohem nižší, než běžná prodejní cena.

Oříšek představuje obsah typu A a B a znovu je to jen kvůli tomu, že rozsah problému se v průběhu času změní, spolu se změnou technologií, které umožňují přístup k obsahu. Zákonné řešení by mělo být stejně pružné jako problém sám. Mělo by mít porozumění pro to, že jsme uprostřed radikální transformace technologie distribuující a zpřístupňující obsah.

Takže tady je řešení, které bude na první pohled pro obě strany sporu dost zvláštní, ale které by po bližším přezkoumání mělo dávat smysl.

Nehledě na rétoriku ohledně posvátnosti vlastnictví, základní požadavek zábavního průmyslu je tento: nová technologie (tj. Internet) narušila soubor práv, která zajišťují copyright. Jestliže jsou tato práva vymahatelná, pak je namístě, aby byl zábavní průmysl za způsobené újmy odškodněn. Stejně jako technologie tabáku poškodila zdraví milionů Američanů a technologie azbestu způsobila těžké nemoci tisícům horníků, technologie digitálních sítí poškodila zájmy zábavního průmyslu.

Mám rád Internet, a tak mi není po chuti srovnávat ho s tabákem a azbestem. Ale z pohledu práva je takové přirovnání na místě. A také jeho reakce je na místě: místo abychom se snažili zničit Internet a technologii p2p, které v současné době ubližují poskytovatelům obsahu, měli bychom hledat způsoby, jak odškodnit ty, kterým je ubližováno.

Moje pojetí vychází z návrhu profesora práv z Harvardu Williama Fishera.[9] Fisher navrhuje velmi důmyslnou cestu ze slepé uličky, do které se dostal současný Internet. Podle jeho názoru by veškerý obsah, který je možné digitálně přenášet, měl 1) být označen digitální značkou (odhlédněme od toho, jak jednoduché by ji bylo odstranit; za moment uvidíme, že by to ani nebylo třeba). Jakmile by byl

obsah označený, podnikatelé by 2) vyvinuli systémy na sledování toho, kolik jakých položek bylo distribuováno. Na základě těchto údajů by pak byli 3) umělci kompenzováni. Výše kompenzace by se odvíjela od 4) zákonného zdanění.

Fisherův návrh je promyšlený a ucelený. Na většinu otázek, které nastoluje, Fisher odpovídá ve své připravované knize *Promises to Keep*. Změna, kterou bych v jeho návrhu provedl, je poměrně jednoduchá. Zatímco Fisher má za to, že by návrh měl nahradit stávající systém, já si myslím, že by ho měl doplnit. Účelem návrhu by bylo podpořit kompenzaci do té míry, do které by způsobené škody byly průkazné. Kompenzace by byla přechodná a jejím cílem by bylo usnadnit přechod od jednoho režimu ke druhému. Také by si po několika letech vyžádala obnovení. Pokud by se vyplatilo podporovat bezplatnou výměnu obsahu, která by byla dotována z daňového systému, mělo by smysl v tom pokračovat. Kdyby se ukázalo, že tato forma ochrany není nadále potřebná, mohli bychom se vrátit k původnímu systému kontroly přístupu.

Fisher by se asi bránil tomu, že by se časem od jím navrhovaného systému upustilo. Nechtěl pouze zajistit, aby umělci dostali zaplaceno, snažil se o co nejširší škálu „sémiotické demokracie“. Té by se ale dosáhlo, kdyby se provedly změny, které jsem navrhoval výše, zejména omezení ochrany pro tvorbu odvozenin. Systém placení za přístup by nijak významně nezatěžoval sémiotickou demokracii, kdybychom se drželi několika pravidel pro nakládání s obsahem.

Nepochybuji, že by bylo obtížné stanovit výši vzniklých „škod“. Ale takové obtíže by jistě byly vyváženy přínosem z podpořených inovací. Navrhovaný systém kompenzací by se také musel vypořádat s inovativními projekty, jako je například MusicStore od Apple. Odborníci předpovídali, že Apple může uspět tím, že nabídne jednodušší přístup k obsahu než „bezplatné“ systémy. A měli pravdu. Apple prodává miliony písniček dokonce za vysokou cenu 99 centů za kus. (To je cena odpovídající ceně písničky na CD, přičemž vydavatelé nemusejí nést náklady spojené s jejich produkcí.) Proti Applu se postavila společnost Real Networks a nabídla skladbu za 79 centů. Dá se očekávat, že na trhu online prodeje hudby se konkurence ještě přiostří.

Taková forma konkurence pro hudbu „zdarma“ v rámci p2p sítí je již skutečností. Poskytovatelé kabelové televize a výrobci balené vody by mohli také potvrdit, že konkurenční boj s věcmi „zdarma“ není nemožný. Když nic jiného, konkurence alespoň vede k novým a lepším produktům, což je její klíčovou úlohou. V Singapuru, kde je pirátství rozšířené, jsou kinosály často velmi luxusní, s prvotřídními sedadly a servírováním jídla. Je to jejich způsob, jak úspěšně vzdorují konkurenci obsahu „zdarma“.

Podobný režim konkurence s pojistkou pro kompenzaci umělců by významně podpořil inovace ve způsobech distribuce obsahu, potlačil by sdílení typu A a inspiroval by velkou spoustu inovátorů, zejména těch, kteří by měli přístup k obsahu a nemuseli by se dále bát tvrdých zákonných postihů.

Když to shrnu, můj návrh zní takto:

> Internet je v přechodném stádiu a my bychom neměli regulovat technologii, která se mění. Měli bychom se zaměřit na regulaci směrem k minimalizaci škod, které technologie působí současným zájmům. Zároveň by ale měla technologie dostat šanci rozvinout se do nejlepší možné formy.
>
> Můžeme minimalizovat škodlivé účinky a maximalizovat přínosy inovace, když
>
> 1. zajistíme právo zapojit se do sdílení typu D,
>
> 2. dovolíme nekomerční sdílení typu C bez dalších závazků a komerční sdílení typu C za malý a stálý zákonný poplatek,
>
> 3. v období přechodu technologie zdaníme sdílení typu A a budeme kompenzovat poškozené do té míry, do které budou škody průkazné.

Co když ale „pirátství“ nezmizí? Co když bude konkurenční trh plný levného obsahu a přesto významná část zákazníků bude dále „brát“ zdarma? Měl by zákon v takovém případě zasáhnout?

Ano, pak by měl. Opakuji však, že by to mělo záviset na vývoji situace. Změny by zřejmě zcela nepotlačily sdílení typu A. Jenže úplné potlačení sdílení není tou klíčovou otázkou – tou je vliv na trh. Je lepší mít (a) technologii, která zajistí 95 procentní bezpečí a vytvoří trh velikosti x, nebo (b) technologii, která je bezpečná jen z 50 procent, ale vytvoří trh velikosti pětkrát x? Méně bezpečná varianta může sice znamenat více nelegálního sdílení, ale zároveň je pravděpodobné, že vytvoří větší trh s legálním obsahem. Nejdůležitější je zajistit kompenzaci pro autora a nepoškodit Internet. Jakmile se nám to povede, můžeme hledat cesty, jak bojovat s nevýznamnými piráty.

K tomu, abychom problém omezili pouze na sdílení typu A, nám zbývá dlouhá cesta. Dokud nebudeme na jejím konci, neměli bychom hledat způsoby, jak poškodit Internet, ale měli bychom se snažit o to, aby umělci dostali zaplaceno a aby byl zároveň ochráněn prostor pro inovace a kreativitu, který Internet vytváří.

5. Propusťme spoustu právníků

Jsem právník a živím se výrobou právníků. Věřím v právo a věřím v autorské právo. Rozhodl jsem se zasvětit život právu ne kvůli vysokým příjmům, ale kvůli ideálům, které přináší a které bych rád prožil.

Navzdory tomu jsem většinu této knihy věnoval kritice právníků či role, kterou v této debatě hrají. Právo by se mělo klonit k ideálnímu stavu, ovšem mně se spíše zdá, že se naše profese čím dál více

kloní k zájmům klienta. Ve světě, kde zámožní klienti zastávají pevný názor, nechuť naší profese zkoumat či dokonce odporovat tomuto názoru podlamuje samo právo.

Očividnost takového ohýbání je závažná. Mnozí právníci mě napadají jako „radikála“. Pravda je ovšem taková, že pozice, kterou zastávám, je stejná jako pozice umírněných a historicky významných právních expertů v této oblasti. Mnohým se například zdálo nepatřičné, když jsme se obrátili na soud ve věci CTEA, a přitom před třiceti lety to přednímu odborníkovi na copyright Melvillu Nimmerovi přišlo naprosto samozřejmé.[10]

Moje kritika právníků není ale zaměřena pouze na profesní zaujatost. Míří spíše na neschopnost vyčíslit náklady určitých zákonných opatření.

Ekonomové mají v popisu práce umět porovnat příjmy a náklady. Přesto se často stává (a je to neznalostí fungování systému), že považují transakční náklady právního systému za nepatrné.[11] Vědí, že ten systém tu existuje stovky let, a myslí si, že funguje přesně tak, jak jim to popsali v hodině občanské výchovy na základní škole.

Ono to ale nefunguje, či přesněji, ono to funguje jen pro ty, kteří disponují většinou zdrojů. Za to nemůže korupce. Nemyslím, že by náš soudní systém (alespoň na federální úrovni) byl zkorumpovaný. Je to kvůli tak neuvěřitelně vysokým nákladům, že spravedlnosti nemůže prakticky být učiněno zadost.

Tyto náklady deformují svobodnou kulturu v mnoha směrech. Hodina práce právníka se u těch největších firem může vyšplhat až na 400 dolarů. Kolik ale takový člověk tráví času pečlivým studiem případů či zkoumáním nejasných stránek nějaké autority? Odpovědí je čím dál častěji - velmi málo. Právo si zakládalo na důkladném výkladu a rozvoji doktríny, ale to vyžaduje spoustu pečlivé práce. Ta je dnes ale velmi drahá, takže se vyplatí jen u těch největších případů.

Nákladnost, neohrabanost a náhoda podkopávají naši tradici. Právníci a akademici by si měli uvědomit, že je jejich povinností změnit způsob, jakým zákony fungují, či lépe, měli by změnit zákony tak, aby fungovaly. Je špatně, že právní systém funguje jen pro 1 procento klientů. Mohl by se radikálně zefektivnit, zlevnit a také by se mohl stát mnohem spravedlivějším.

Než se taková reforma uskuteční, měli bychom ale zákony držet stranou od míst, kde akorát škodí. To je přesně to, co se stane, když zákonům necháme velký prostor na poli kultury.

Jen vezměte v úvahu ty skvělé věci, které vaše dítě může dělat s digitálními technologiemi: film, hudba, webové stránky, blog. A co všechny ty věci, které může pomocí digitálních technologií vytvořit celá společnost: wiki, společné projekty, aktivismus směrem ke změně. Uvažte všechny ty kreativní činnosti a také to, jak se jim brání. Takhle přesně se chovají režimy, které vyžadují na všechno povolení. Znovu připomínám, tohle je realita brežněvského Ruska.

Právo by bezesporu mělo regulovat určité části kultury, ale jen ty, kde to něčemu prospívá. Jenže právníci málokdy zkouší své síly, respektive síly, které mají hájit, a neptají se: „Je to k něčemu dobré?“ Když se jich ptáte na názor při rozšiřování působnosti práva, odpovídají: „A proč ne?“

Měli bychom se ptát proč. Ukažte nám, proč je regulace potřeba. Ukažte nám, že přinese něco dobrého. Dokud neukážete obě věci, držte své právníky mimo.

Poznámky

V textu používám odkazy na webové stránky. Jak asi víte, jsou takové odkazy velmi nestálé. Pokusil jsem se tuto nestálost odstranit tím, že odkazuji čtenáře na zdroj přes stránky přidružené k této knize. Stačí navštívit free-culture.cc/notes a najít příslušný odkaz podle čísla za znakem #. Pokud je odkaz stále aktivní, budete přesměrováni. Pokud není, budete přesměrováni na příslušné referenční materiály.

Předmluva

1. David Pogue, "Don't Just Chat, Do Something", New York Times, 30. ledna 2000.

2. Richard M. Stallman, Free Software, Free Societies 57 (Joshua Gay, vyd. z r. 2002).

[Druhá poznámka se v textu objevuje v jiném kontextu: „That tradition is the way our culture gets made. As I explain in the pages that follow, we come from a tradition of ‚free culture'— not ‚free' as in ‚free beer' (to borrow a phrase from the founder of the free software movement[2]), but ‚free' as in ‚free speech', ‚free markets', ‚free trade', ‚free enterprise', ‚free will', and ‚free elections'." Jelikož jsme nenašli vhodný způsob, jak přeložit dvoznačný výraz „free", zvýrazněnou větu jsme vynechali. - pozn. překl.]

3. William Safire, "The Great Media Gulp", New York Times, 22. května 2003.

Úvod

1. St. George Tucker, Blackstone's Commentaries 3 (South Hackensack, N.J.: Rothman Reprints, 1969), str. 18.

2. *United States v. Causby*,U.S. 328 (1946): str. 256 a 261. Soud shledal, že by mohlo jít o „získání", pokud by vláda svými pozemky ničila hodnotu pozemků Causbyových. Na tento příklad jsem si vzpomněl díky skvělému článku Keitha Aokiho "(Intellectual) Property and Sovereignty: 307 Notes Toward a Cultural Geography of Authorship", Stanford Law Review 48 (1996): 1293, 1333. Viz také Paul Goldstein, Real Property (Mineola, N.Y.: Foundation Press, 1984), str. 1112–13.

3. Lawrence Lessing, Man of High Fidelity: Edwin Howard Armstrong (Philadelphia: J. B. Lipincott Company, 1956), str. 209.

4. Viz “Saints: The Heroes and Geniuses of the Electronic Era”, First Electronic Church of America, na adrese www.webstationone.com/fecha, dostupné pod odkazem #1.

5. Lessing, str. 226.

6. Lessing, str. 256.

7. Amanda Lenhart, “The Ever-Shifting Internet Population: A New Look at Internet Access and the Digital Divide”, Pew Internet and American Life Project, 15. dubna 2003: str. 6, dostupné pod odkazem #2.

8. To však není jediný účel copyrightu, ačkoli je převažující v pojetí federální ústavy. Státní autorské právo v minulosti chránilo jak komerční zájem, tak i soukromý zájem. Tím, že zaručovalo autorům výhradní práva na první zveřejnění, umožnilo kontrolu nad šířením informací o nich samých. Viz Samuel D.Warren a Louis D. Brandeis, “The Right to Privacy”, Harvard Law Review 4 (1890): str. 193 a 198–200.

[Český autorský zákon rozlišuje majetková a osobnostní práva. Druhý účel copyrightu, který Lessig popisuje, odpovídá osobnostním právům. Viz §11 odst. 2 z. č. 121/2000 Sb. – pozn. překl.]

9. Viz Jessica Litman, Digital Copyright (New York: Prometheus Books, 2001), kap. 13.

10. Amy Harmon, “Black Hawk Download: Moving Beyond Music, Pirates Use New Tools to Turn the Net into an Illicit Video Club”, New York Times, 17. ledna 2002.

11. Neil W. Netanel, “Copyright and a Democratic Civil Society”, Yale Law Journal 106 (1996): str. 283.

Část první: „Pirátství“

1. *Bach v. Longman*, 98 Eng. Rep. 1274 (1777) (Mansfield).

2. Viz Rochelle Dreyfuss, “Expressive Genericity: Trademarks as Language in the Pepsi Generation”, Notre Dame Law Review 65 (1990): str. 397.

3. Lisa Bannon, “The Birds May Sing, but Campers Can’t Unless They Pay Up”, Wall Street Journal, 21. srpna 1996, dostupné pod odkazem #3; Jonathan Zittrain, “Calling Off the Copyright War: In Battle of Property vs. Free Speech, No One Wins”, Boston Globe, 24. listopadu 2002.

4. V knize The Rise of the Creative Class (New York: Basic Books, 2002) Richard Florida ukazuje, že se podstata práce mění směrem ke kreativitě. Jeho kniha se ale přímo nezabývá právním prostředí, v němž je ona kreativita rozvíjena, nebo naopak potlačována. Souhlasím s Floridou v tom, že tato změna je důležitá a významná, ale zároveň se domnívám, že podmínky, za nichž se může rozvíjet, jsou mnohem zranitelnější.

Kapitola první: Tvůrci

1. Leonard Maltin, Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons (New York: Penguin Books, 1987), str. 34–35.

2. Vděčím Davidu Gersteinovi a jeho důkladnému popisu, který je dostupný pod odkazem #4. Podle Dava Smitha z Disneyho archivů Disney odvedl poplatky za použití pěti písniček ve filmu Steamboat Willie: Steamboat Bill, The Simpleton (Delille), Mischief Makers (Carbonara), Joyful Hurry No. 1 (Baron) a Gawky Rube (Lakay). Šestá píseň, The Turkey in the Straw, byla tou dobou již ve veřejném vlastnictví. Z dopisu Davida Smitha Harry Surdenovi; v archivu autora.

3. Byl rovněž příznivcem veřejného vlastnictví. Viz Chris Sprigman, “The Mouse that Ate the Public Domain,” Findlaw, 5. března 2002, dostupné pod odkazem #5.

4. Do roku 1976 zaručovalo autorské právo autorovi dvě období: počáteční období a prodloužení. „Průměr“ jsem spočítal tak, že jsem vzal vážený průměr všech registrací v daném roce a podíl obnovení. Takže pokud v roce 1 proběhlo 100 registrací a jen 15 z nich jich bylo obnoveno (obnovení je na 28 let), průměrná délka platnosti je 32,2 roku. Údaje o obnoveních a další podklady naleznete na webové stránce, která je spojená s touto knihou - jsou dostupné pod odkazem #6.

5. Pro skvělý příběh viz Scott McCloud, Reinventing Comics (New York: Perennial, 2000).

6. Viz Salil K. Mehra, “Copyright and Comics in Japan: Does Law Explain Why All the Comics My Kid Watches Are Japanese Imports?” Rutgers Law Review 55 (2002): str. 155 a 182. „Tvůrci mangy a anime by se mohli řídit kolektivním ekonomickým racionálním uvažováním, na jehož základě by se zřekli soudního vymáhání svých práv. Podle jedné z domněnek by si autoři mangy jako skupina dokonce polepšili, kdyby nesledovali jen svůj osobní zájem a nevynucovali svá práva. V podstatě by se tím vyřešilo vězňovo dilema.“

7. Pojem duševní vlastnictví je poměrně mladý. Viz Siva Vaidhyanathan, Copyrights and Copywrongs, 11 (New York: New York University Press, 2001). Viz také Lawrence Lessig, The Future of Ideas (New York: Random House, 2001), str. 293 pozn. 26. Tento pojem přesně popisuje „majetková práva“: copyright, patenty, ochranné známky a obchodní tajemství; podstata těchto práv se nicméně velmi liší.

Kapitola druhá: „Pouhý čtenář“

1. *Reese v. Jenkins*, Images and Enterprise (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975), str. 112.

2. Brian Coe, The Birth of Photography (New York: Taplinger Publishing, 1977), str. 53.

3. Jenkins, str. 177.

4. Podle Jenkins, str. 178.

5. Coe, str. 58.

6. Jako příklad viz např. *Pavesich v. N.E. Life Ins. Co.*, str. 50 S.E. str. 68 (Ga. 1905); *Foster-Milburn Co. v. Chinn*, 123090 S.W. str. 364 a 366 (Ky. 1909); Corliss v.Walker, str. 64 F. 280 (Mass. Dist. Ct. 1894).

7. Samuel D.Warren and Louis D. Brandeis, “The Right to Privacy,” Harvard Law Review 4 (1890): str. 193.

8. Viz Melville B.Nimmer, “The Right of Publicity,” Law and Contemporary Problems 19 (1954): 203; William L. Prosser, “Privacy,” California Law Review 48 (1960) str. 398–407; *White v. Samsung Electronics America, Inc*., 971 F. 2d 1395 (9th Cir. 1992), cert. denied, str. 508 U.S. 951 (1993).

9. H. Edward Goldberg, “Essential Presentation Tools: Hardware and Software You Need to Create Digital Multimedia Presentations,” cadalyst, 1. února 2002, dostupné pod odkazem #7.

10. Judith Van Evra, Television and Child Development (Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1990); “Findings on Family and TV Study,” Denver Post, 25. května 1997, str. B6.

11. Rozhovor s Elizabeth Daleyovou a Stephanií Barishovou, 13. prosince 2002.

12. Viz Scott Steinberg, “Crichton Gets Medieval on PCs,” E!online, 4. listopadu 2000, dostupné pod odkazem #8; “Timeline,” 22. listopadu 2000, dostupné pod odkazem #9.

13. Rozhovor s Daleyovou a Barishovou.

14. Tamtéž.

15. Viz např. Alexis de Tocqueville, Democracy in America, kniha 1., přel. Henry Reeve (New York: Bantam Books, 2000), kap. 16.

16. Bruce Ackerman and James Fishkin, “Deliberation Day,” Journal of Political Philosophy 10 (2) (2002): str. 129.

17. Cass Sunstein, Republic.com (Princeton: Princeton University Press, 2001), str. 65–80, 175, 182, 183 a 192.

18. Noah Shachtman, “With Incessant Postings, a Pundit Stirs the Pot,” New York Times, 16. ledna 2003, str. G5.

19. Telefonický rozhovor s Davidem Winerem, 16. dubna 2003.

20. John Schwartz, “Loss of the Shuttle: The Internet; A Wealth of Information Online,” New York Times, 2. února 2003, str. A28; Staci D. Kramer, “Shuttle Disaster Coverage Mixed, but Strong Overall,” Online Journalism Review, 2. února 2003, dostupné pod odkazem #10.

21. Viz Michael Falcone, “Does an Editor’s Pencil Ruin a Web Log?” New York Times, 29. září 2003, C4. („Ne všechny zpravodajské organizace akceptují blogování svých zaměstnanců. Kevin Sites, korespondent CNN z Iráku, začal blog o svých zážitcích 9. dubna a ukončil ho o dvanáct dní později na přání svého nadřízeného. Minulý rok byl z redakce propuštěn Steve Olafson, reportér Houston Chronicle, za to, že pod pseudonymem psal blog o některých tématech a lidech ze svých článků.“)

22. Viz např. Edward Felten and Andrew Appel, “Technological Access Control Interferes with Noninfringing Scholarship,” Communications of the Association for Computer Machinery 43 (2000): str. 9.

Kapitola třetí: Příběh jednoho vyhledávače

1. Tim Goral, “Recording Industry Goes After Campus P-2-P Networks: Suit Alleges $97.8 Billion in Damages,” Professional Media Group LCC 6 (2003): str. 5, dostupné v 2003 WL 55179443.

2. Occupational Employment Survey, Ministerstvo práce USA (2001) (27–2042—Musicians and Singers). Viz také National Endowment for the Arts, More Than One in a Blue Moon (2000).

3. Douglas Lichtman o podobném tématu v “KaZaA and Punishment,” Wall Street Journal, 10. září 2003, str. A24.

Kapitola čtvrtá: „Piráti“

1. Jsem vděčný Peteru DiMaurovi, že mě upozornil na tuto myšlenku. Viz také Siva Vaidhyanathan, Copyrights and Copywrongs, 87–93, která se zabývá podrobnostmi Edisonových „dobrodružství“ z pohledu copyrightu a patentů.

2. J. A. Aberdeen, Hollywood Renegades: The Society of Independent Motion Picture Producers (Cobblestone Entertainment, 2000) a rozšiřující texty “The Edison Movie Monopoly: The Motion

Picture Patents Company vs. the Independent Outlaws," dostupné pod odkazem #11. Pro diskusi ekonomických motivů za těmito omezeními a pro omezení fonografů nastolená Victorem viz Randal C. Picker, "From Edison to the Broadcast Flag: Mechanisms of Consent and Refusal and the Propertization of Copyright" (Září 2002), University of Chicago Law School, James M. Olin Program in Law and Economics, Working Paper No. 159.

3. Marc Wanamaker, "The First Studios," The Silents Majority, archivováno pod odkazem #12.

4. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright: Hearings on S. 6330 and H.R. 19853 Before the (Joint) Committees on Patents, 59th Cong. 59, 1st sess. (1906) (výpověď senátora Alfreda B. Kittredgea z Jižní Dakoty, předsedy), reprint v Legislative History of the 1909 Copyright Act, E. Fulton Brylawski and Abe Goldman, eds. (South Hackensack, N.J.: Rothman Reprints, 1976).

5. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright, 223 (výpověď Nathana Burkana, právního zástupce Music Publishers Association).

6. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright, 226 (výpověď Nathana Burkana, právního zástupce Music Publishers Association).

7. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright, 23 (výpověď Johna Philipa Sousy, skladatele).

8. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright, 283–84 (výpověď Alberta Walkera, zástupce newyorské Auto-Music Perforating Company).

9. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright, 376 (připravené memorandum Philipa Maura, patentového zástupce American Graphophone Company Association).

10. Copyright Law Revision: Hearings on S. 2499, S. 2900, H.R. 243, a H.R. 11794 Before the (Joint) Committee on Patents, 60th Cong., 1st sess., str. 217 (1908) (výpověď senátora Reeda Smoota, předsedy), reprint v Legislative History of the 1909 Copyright Act, E. Fulton Brylawski and Abe Goldman, eds. (South Hackensack, N.J.: Rothman Reprints, 1976).

11. Copyright Law Revision: Report to Accompany H.R. 2512, House Committee on the Judiciary, 90th Cong., 1st sess., House Document no. 83 a 66 (8. březen 1967). Jsem vděčný Glennu Brownovi, že mě upozornil na tuto zprávu.

12. Viz 17 United States Code, sekce 106 a 110. Na počátku nahrávací společnosti tiskly zprávy typu „Nelicencováno pro radiové vysílání", které měly za cíl omezit pouštění nahrávek na rozhlasových stanicích. Soudce Learned Hand odmítl argument, že varování připojené k nahrávce nějakým způsobem omezuje práva stanice. Viz *RCA Manufacturing Co. v. Whiteman*, str. 114 F. 2d 86 (2nd

Cir. 1940). Viz také Randal C. Picker, “From Edison to the Broadcast Flag: Mechanisms of Consent and Refusal and the Propertization of Copyright,” University of Chicago Law Review 70 (2003): str. 281.

13. Copyright Law Revision—CATV: Hearing on S. 1006 Before the Subcommittee on Patents, Trademarks, and Copyrights of the Senate Committee on the Judiciary, 89th Cong., 2nd sess., str. 78 (1966) (výpověď Rosela H. Hydea, předsedy Federal Communications Commission).

14. Copyright Law Revision—CATV, 116 (výpověď Douglase A. Anella, právního zástupce National Association of Broadcasters).

15. Copyright Law Revision—CATV, 126 (výpověď Ernesta W. Jennese, právního zástupce Association of Maximum Service Telecasters, Inc.).

16. Copyright Law Revision—CATV, 169 (společná výpověď Arthura B. Krima, prezidenta United Artists Corp., a Johna Sinna, prezidenta United Artists Television, Inc.).

17. Copyright Law Revision—CATV, 209 (výpověď Charltona Hestona, prezidenta Screen Actors Guild).

18. Copyright Law Revision—CATV, 216 (výpověď Edwina M. Zimmermana, zástupce generálního prokurátora).

19. Viz např. National Music Publisher’s Association, The Engine of Free Expression: Copyright on the Internet—The Myth of Free Information, dostupné pod odkazem #13. „Hrozba pirátství - použití kreativní práce někoho jiného bez dovolení či kompenzace - roste spolu s Internetem.“

Kapitola pátá: „Pirátství“

1. Viz IFPI (International Federation of the Phonographic Industry), The Recording Industry Commercial Piracy Report 2003, červenec 2003, dostupné pod odkazem #14. Viz také Ben Hunt, “Companies Warned on Music Piracy Risk,” Financial Times, 14. února 2003, str. 11.

2. Viz Peter Drahos a John Braithwaite, Information Feudalism: Who Owns the Knowledge Economy? (New York: The New Press, 2003), str. 10–13 a 209. Dohoda Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPS) zavazuje členské národy k vytvoření administrativních a donucovacích mechanismů pro práva duševního vlastnictví, což může být velmi nákladné zejména pro rozvojové země. Navíc patentová ochrana se může promítnout do vyšších cen v tak základních odvětvích jako je zemědělství. Kritikové dohody TRIPS upozorňují na nepoměr mezi břemenem, které přináší rozvojovým zemím, a výhodami pro vyspělé země. TRIPS umožňuje vládám využít patenty

pro veřejná, nekomerční užití, aniž by musely získat povolení vlastníka. Rozvojové země tak mohou získat výhody zahraničních patentů za nižší náklady, což se zdá jako slibná strategie v rámci TRIPS.

3. Pro analýzu ekonomických důsledků kopírovacích technologií viz Stan Liebowitz, Rethinking the Network Economy (New York: Amacom, 2002), str. 144–90. „V některých případech ... je dopad pirátství na hodnotu, kterou může majitel z copyrightu získat, zanedbatelný. Zřejmým příkladem může být situace, kdy si pirát nekoupí originál i přesto, že pirátská kopie není k dispozici.“ Ibid., str. 149.

4. *Bach v. Longman*, 98 Eng. Rep. 1274 (1777).

5. Viz Clayton M. Christensen, The Innovator’s Dilemma: The Revolutionary National Bestseller That Changed the Way We Do Business (New York: HarperBusiness, 2000). Profesor Christensen zkoumá, proč podniky, které vytvořily a ovládly nějakou tržní oblast, často neobjeví nejtvořivější a nejradikálnější použití vlastních produktů. Pak je obvykle na externích inovátorech, aby použili stávající technologie netradičními způsoby. Pro diskusi Christensenových myšlenek viz Lawrence Lessig, Future, str. 89–92 a 139.

6. Viz Carolyn Lochhead, “Silicon Valley Dream, Hollywood Nightmare,” San Francisco Chronicle, 24. září 2002, str. A1; “Rock ’n’ Roll Suicide,” New Scientist, 6. července 2002, str. 42; Benny Evangelista, “Napster Names CEO, Secures New Financing,” San Francisco Chronicle, 23, května 2003, str. C1; “Napster’s Wake-Up Call,” Economist, 24. června 2000, str. 23; John Naughton, “Hollywood at War with the Internet” (London) Times, 26. července 2002, str. 18.

7. Viz Ipsos-Insight, TEMPO: Keeping Pace with Online Music Distribution (Září 2002), který uvádí, že 28 procent Američanů starších 12 let stahovalo hudbu z Internetu a že 30 procent jich poslouchalo hudbu uloženou na svých počítačích.

8. Amy Harmon, “Industry Offers a Carrot in Online Music Fight,” New York Times, 6. června 2003, str. A1.

9. Viz Liebowitz, Rethinking the Network Economy, str. 148–49.

10. Viz Cap Gemini Ernst & Young, Technology Evolution and the Music Industry’s Business Model Crisis (2003), str. 3. Tato zpráva popisuje snahy hudebního průmyslu stigmatizovat praktiky domáckého kazetového nahrávání v 70. letech, včetně reklamní kampaně s kazetou ve tvaru lebky a nápisem „Domácí nahrávání zabíjí hudbu“. Když se digitální audiokazeta stala hrozbou, udělal Úřad pro hodnocení technologií (Office for Technology Assessment, OTA) spotřebitelskou anketu: jak se ukázalo, v roce 1988 40 procent respondentů starších deseti let nahrávalo hudbu na kazety. U.S. Congress, Office of Technology Assessment, Copyright and Home Copying: Technology Challenges the Law, OTA-CIT-422 (Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, říjen 1989), str. 145–56.

11. U.S. Congress, Copyright and Home Copying, str. 4.

12. Viz Recording Industry Association of America, 2002 Yearend Statistics, dostupné pod odkazem #15. Pozdější zpráva uvádí ještě větší ztráty. Viz Recording Industry Association of America, Some Facts About Music Piracy, 25. června 2003, dostupné pod odkazem #16: „Počet prodaných nahrávek se v posledních čtyřech letech propadl o 26 procent z 1.16 miliardy v roce 1999 na 860 milionů v roce 2002 (podle počtu prodaných kusů). Příjmy z prodeje se snížily o 14 procent z 14.6 miliardy dolarů v roce 1999 na 12.6 miliardy v loňském roce (dolarová hodnota prodaných kusů). Celosvětově se hudební průmysl propadl z 39 miliard dolarů v roce 2000 na 32 miliard dolarů v roce 2002 (dolarová hodnota prodaných kusů).“

13. Jane Black, “Big Music’s Broken Record,” BusinessWeek online, 13. února 2003, dostupné pod odkazem #17.

14. Ibid.

15. Podle jednoho odhadu není 75 procent hudby vydané hlavními vydavatelstvími již nadále v distribuci. Viz Online Entertainment and Copyright Law—Coming Soon to a Digital Device Near You: Hearing Before the Senate Committee on the Judiciary, 107th Cong., 1st sess. (3. dubna 2001) (prohlášení Future of Music Coalition), dostupné pod odkazem #18.

16. Ačkoli neexistují spolehlivé odhady počtu obchodů s použitými nahrávkami, v roce 2002 bylo ve Spojených státech 7198 antikvariátů, což je 20 procentní nárůst od roku 1993. Viz knihu od Hunter Press The Quiet Revolution: The Expansion of the Used Book Market (2002), dostupné pod odkazem #19. Prodej použitých nahrávek dosáhl 260 milionů dolarů v roce 2002. Viz National Association of Recording Merchandisers, “2002 Annual Survey Results,” dostupné pod odkazem #20.

17. Viz Transcript of Proceedings, In Re: Napster Copyright Litigation na str. 34- 35 (N.D. Cal., 11. července 2001), nos. MDL-00-1369 MHP, C 99-5183 MHP, dostupné pod odkazem #21. Pro záznam sporu a jeho důsledků pro Napster, viz Joseph Menn, All the Rave: The Rise and Fall of Shawn Fanning’s Napster (New York: Crown Business, 2003), str. 269–82.

18. Copyright Infringements (Audio and Video Recorders): Hearing on S. 1758 Before the Senate Committee on the Judiciary, 97th Cong., 1st and 2nd sess., str. 459 (1982) (výpověď Jacka Valentiho, presidenta Motion Picture Association of America, Inc.).

19. Copyright Infringements (Audio and Video Recorders), str. 475.

20. *Universal City Studios, Inc. v. Sony Corp. of America*, 480 F. Supp. str. 429 a 438 (C.D. Cal., 1979).

21. Copyright Infringements (Audio and Video Recorders), str. 485 (výpověď Jacka Valentiho).

22. *Universal City Studios, Inc. v. Sony Corp. of America*, str. 659 F. 2d 963 (9th Cir. 1981).

23. *Sony Corp. of America v. Universal City Studios, Inc*., 464 U.S. str. 417 a 431 (1984).

24. Toto jsou nejdůležitější případy z historie, avšak existují i další. Kupříkladu technologie digitálních audio kazet (DAT) byla regulována Kongresem, aby se snížilo riziko pirátství. Opatření, která přijal, zatížila výrobce DAT, protože znamenala zdanění prodejů a kontrolu technologie samotné. Viz Audio Home Recording Act of 1992 (Title 17 of the United States Code), Pub. L. No. 102-563, 106 Stat. 4237, codified at 17 U.S.C. §1001. Nicméně ani tato regulace neodstranila černé pasažéry ve smyslu, který jsme popsali. Viz Lessig, Future, str. 71. Viz také Picker, “From Edison to the Broadcast Flag,” University of Chicago Law Review 70 (2003): str. 293–96.

25. *Sony Corp. of America v. Universal City Studios, Inc*., 464 U.S. str. 417 a 432 (1984).

26. John Schwartz, “New Economy: The Attack on Peer-to-Peer Software Echoes Past Efforts,” New York Times, 22. září 2003, str. C3.

Část druhá: „Vlastnictví”

1. Dopis Thomase Jeffersona Isaacu McPhersonovi (13. srpna 1813) in The Writings of Thomas Jefferson, vol. 6 (Andrew A. Lipscomb a Albert Ellery Bergh, eds., 1903), str. 330 a 333-34.

2. Veškerá vlastnická práva jsou nehmotná, jak učili právníci-realisté amerického práva. Vlastnické právo je zkrátka právo jedince dělat či nedělat určité věci, které se mohou a nemusejí vztahovat k hmotným věcem. Právo jako takové je ale nehmotné, i když věc, ke které se vztahuje, je sama hmotná. Viz Adam Mossoff, “What Is Property? Putting the Pieces Back Together,” Arizona Law Review 45 (2003): str. 373 a 429 n. 241.

Kapitola šestá: Zakladatelé

1. Jacob Tonson je často spojován s významnými literáty osmnáctého století, zvláště s Johnem Drydenem. Také proslul „konečnými a úplnými vydáními“ klasických děl. Kromě Romea a Julie vydal neuvěřitelné množství dalších prací, které dosud tvoří jádro anglické kultury, včetně sebraných prací Williama Shakespeara, Bena Jonsona, Johna Miltona a Johna Drydena. Viz Keith Walker, “Jacob Tonson, Bookseller,” American Scholar 61:3 (1992): str. 424-31.

2. Lyman Ray Patterson, Copyright in Historical Perspective (Nashville: Vanderbilt University Press, 1968), str. 151-52.

3. Siva Vaidhyanathan hezky ukazuje, že je chybné to nazývat „copy - right“ (tj. právo kopírovat). Viz Vaidhyanathan, Copyrights and Copywrongs, str. 40.

4. Philip Wittenberg, The Protection and Marketing of Literary Property (New York: J. Messner, Inc., 1937), str. 31.

5. A Letter to a Member of Parliament concerning the Bill now depending in the House of Commons, for making more effectual an Act in the Eighth Year of the Reign of Queen Anne, entitled, An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned (London, 1735), in Brief Amici Curiae of Tyler T. Ochoa et al., 8, *Eldred v. Ashcroft*, 537 U.S. 186 (2003) (No. 01-618).

6. Lyman Ray Patterson, “Free Speech, Copyright, and Fair Use,” Vanderbilt Law Review 40 (1987): str. 28. Pro skvělý a působivý výčet viz Vaidhyanathan, str. 37-48.

7. Pro působivý výčet viz David Saunders, Authorship and Copyright (London: Routledge, 1992), str. 62-69.

8. Mark Rose, Authors and Owners (Cambridge: Harvard University Press, 1993), str. 92.

9. Ibid., str. 93.

10. Lyman Ray Patterson, Copyright in Historical Perspective, str. 167 (cituje Borwella).

11. Howard B. Abrams, “The Historic Foundation of American Copyright Law: Exploding the Myth of Common Law Copyright,” Wayne Law Review 29 (1983): str. 1152.

12. Ibid., str. 1156.

13. Rose, str. 97.

14. Ibid.

Kapitola sedmá: Strážci obsahu

1. Pro skvělý argument, jak toto „spravedlivé užití“ odmítají právníci uznat viz Richard A. Posner a William F. Patry, “Fair Use and Statutory Reform in the Wake of Eldred ” (koncept v archivu autora), University of Chicago Law School, 5. srpna 2003.

Kapitola osmá: Transformátoři

1. Technicky vzato, práva, která musel Alben získat, byla hlavně spojená s publicitou, tj. práva na kontrolu komerčního využití image zúčastněných herců. I tak ale - jak dosvědčuje tato kapitola - zatěžují tato práva kreativitu typu “Rip, Mix, Burn.”

2. U.S. Department of Commerce Office of Acquisition Management, Seven Steps to Performance-Based Services Acquisition, dostupné pod odkazem #22.

Kapitola devátá: Sběrači

1. Přesto je to stále lákavé. Brewster Kahle ukazuje, že Bílý dům mění vlastní tiskové zprávy bez předchozího upozornění. Zpráva z 13. května 2003 uváděla, že „válečné operace v Iráku skončily.“ To bylo později bez varování změněno na „hlavní válečné operace v Iráku skončily.“ Email od Brewstera Kahlea, 1. prosince 2003.

2. Doug Herrick, “Toward a National Film Collection: Motion Pictures at the Library of Congress,” Film Library Quarterly 13 nos. 2-3 (1980): str. 5; Anthony Slide, Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States (Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 1992), str. 36.

3. Dave Barns, “Fledgling Career in Antique Books: Woodstock Landlord, Bar Owner Starts a New Chapter by Adopting Business,” Chicago Tribune, 5. září 1997, Metro Lake, str. 1L. Pouhé 2.2 procenta knih vydaných v letech 1927-1946 byly ještě v tisku i v roce 2002. R. Anthony Reese, “The First Sale Doctrine in the Era of Digital Networks,” Boston College Law Review 44 (2003): str. 593 n. 51.

Kapitola desátá: „Majetek“

1. Home Recording of Copyrighted Works: Hearings on H.R. 4783, H.R. 4794, H.R. 4808, H.R. 5250, H.R. 5488, and H.R. 5705 Before the Subcommittee on Courts, Civil Liberties, and the Administration of Justice of the Committee on the Judiciary of the House of Representatives, 97th Cong., 2nd sess. (1982): str. 65 (výpověď Jacka Valentiho).

2. Právníci hovoří o „majetku“ ne jako o absolutně daném, ale jako o sadě práv, která jsou někdy spojená s určitou věcí. Proto mi „vlastnické právo“ na mé auto garantuje výhradní použití, ale už ne právo jezdit s ním 150 mil za hodinu. Pro nejlepší možný pokus, jak převést běžný význam „majetku“ do „řeči právníků“ viz Bruce Ackerman, Private Property and the Constitution (New Haven: Yale University Press, 1977), str. 26-27.

3. Tím, že zdůrazňuji, že právo ovlivňuje ostatní tři formy, neznamená to, že by ony zároveň neovlivňovaly právo. Samozřejmě, že ho ovlivňují. Jediná výhoda, kterou zákon má, je, že jen on hovoří, jakoby směl tyto tři změnit, přičemž práva těchto forem josu vyjádřena mnohem skromněji. Viz Lawrence Lessig, Code: And Other Laws of Cyberspace (New York: Basic Books, 1999): str. 90-95; Lawrence Lessig, “The New Chicago School,” Journal of Legal Studies, červen 1998.

4. Některým lidem se nelíbí, když se takhle mluví o svobodě. Mají totiž za to, že omezení svobody pochází pouze od vlády. Dejme tomu, že bouřka zničí most. Obhájci tohoto přístupu budou argumentovat, že je v tomto případě nesmyslné hovořit o omezení osobní svobody. Odneslo to prostě most, což zkomplikovalo přepravu z místa na místo. Mluvit o tom jako o ztrátě svobody, tvrdí, je zaměňovat politiku s nevyzpytatelností života.

Nemíním popírat takto úzce zaměřený pohled, který záleží především na kontextu. S čím však nesouhlasím, je tvrzení, že toto je jediný možný přístup k vymezení svobody. Jak jsem ukázal v *Code*, naší historií se prolíná politické myšlení, které je založeno na širším pohledu, než na problému, co a kdy učinila vláda. Kupříkladu John Stuart Mill hájil svobodu slova před tyranií omezeného přemýšlení, nikoli před vládními perzekucemi; John Stuart Mill, On Liberty (Indiana: Hackett Publishing Co., 1978), str. 19. John R. Commons proslul obhajobou ekonomické svobody práce před překážkami trhu; John R. Commons, “The Right to Work,” in Malcom Rutherford a Warren J. Samuels, eds., John R. Commons: Selected Essays (London: Routledge: 1997), str. 62. The Americans with Disabilities Act rozšiřuje svobodu lidí s fyzickým postižením tím, že mění skladbu určitých veřejných prostor, čímž k nim usnadňuje přístup; 42 United States Code, section 12101 (2000). Každý takový zásah do současného uspořádání mění rozsah svobod určité skupiny. Účinky by se proto měly brát v potaz, aby bylo možné lépe pochopit skutečné rozpětí svobod, kterým by určité skupiny mohly čelit.

5. Viz Geoffrey Smith, “Film vs. Digital: Can Kodak Build a Bridge?” BusinessWeek online, 2. srpna 1999, dostupné pod odkazem #23. Pro novější analýzu tržní pozice Kodaku viz Chana R. Schoenberger, “Can Kodak Make Up for Lost Moments?” Forbes.com, 6. října 2003, dostupné pod odkazem #24.

6. Fred Warshofsky, The Patent Wars (New York: Wiley, 1994), str. 170-71.

7. Viz např. James Boyle, “A Politics of Intellectual Property: Environmentalism for the Net?” Duke Law Journal 47 (1997): str. 87.

8. William W. Crosskey, Politics and the Constitution in the History of the United States (London: Cambridge University Press, 1953), vol. 1, str. 485-86: „anuluvat - prostou implikací ‚svrchovaného práva země‘ - *trvalá práva, která autorům náležela, či jim byla jinými přisuzována, ve jménu zvykového práva*” (Zvýraznění doplněno.)

9. Ačkoli bylo ve Spojených státech v období 1790 - 1799 vydáno 13 000 titulů, bylo podáno pouze 556 žádostí o copyright; John Tebbel, A History of Book Publishing in the United States, vol. 1, The Creation of an Industry, 1630-1865 (New York: Bowker, 1972), str. 141. Z 21 000 publikací před rokem 1790 bylo zaregistrováno pouze dvanáct; William J. Maher, Copyright Term, Retrospective Extension and the Copyright Law of 1790 in Historical Context, str. 7-10 (2002), dostupné pod odkazem #25. Převážná většina děl se tak dostala rovnou do veřejného vlastnictví. Dokonce i zaregistrovaná díla se tam dostala rychle, protože copyright byl krátký. Počáteční trvání bylo čtrnáct let s možností prodloužení o dalších čtrnáct. Copyright Act of May 31, 1790, §1, 1 stat. 124.

10. Jen málo držitelů copyrightu se kdy rozhodlo ho prodloužit. Kupříkladu z 25 006 copyrightů zaregistrovaných v roce 1883 jich v roce 1910 bylo prodlouženo pouze 894. Pro podrobnou analýzu prodloužení copyrightu viz Barbara A. Ringer, “Study No. 31: Renewal of Copyright,” Studies on Copyright, vol. 1 (New York: Practicing Law Institute, 1963), str. 618. Pro novější a vyčerpávající analýzu viz William M. Landes and Richard A. Posner, “Indefinitely Renewable Copyright,” University of Chicago Law Review 70 (2003): str. 471 a 498-501 a příslušné grafy.

11. Viz Ringer, kap. 9, n. 2.

12. Tyto statistiky jsou podceněné. Mezi lety 1910 a 1961 (první rok, kdy byla platnost prodloužena) nebyla průměrná doba víc než dvaatřicet let; celkem průměru činil třicet let. Viz Landes and Posner, “Indefinitely Renewable Copyright,” loc. cit.

13. Viz Thomas Bender a David Sampliner, “Poets, Pirates, and the Creation of American Literature,” str. 29, New York University Journal of International Law and Politics 255 (1997), a James Gilraeth, ed., Federal Copyright Records, str. 1790-1800 (U.S. G.P.O., 1987).

14. Jonathan Zittrain, “The Copyright Cage,” Legal Affairs, červenec/srpen 2003, dostupné pod odkazem #26.

15. Profesor Rubenfeld představil pádný ústavní argument o rozdílu, který by měl copyright postihovat (z pohledu Prvního dodatku) mezi pouhými kopiemi a odvozenými díly. Viz Jed Rubenfeld, “The Freedom of Imagination: Copyright's Constitutionality,” Yale Law Journal 112 (2002): str. 1-60, zvláštěpak str. 53-59.

16. To je sice zjednodušení zákona, ale nikterak přehnané. Zákon jistě reguluje více než „kopie“; například veřejná vystoupení jsou chráněna autorskými právy, přestože nevytvářejí kopii; 17 United States Code, sekce 106(4). Zákon také v určitých případech kopie nereguluje; 17 United States Code, sekce 112(a). Avšak předpoklad existujících zákonů (které regulují „kopie“; 17 United States Code, sekce 102) je, že kde je kopie, tam je i právo.

17. Čili moje hlavní teze není, abychom předem zavrhli každé prodloužení copyrightu. Jde spíše o to, abychom našli pádný argument pro vhodné prodloužení, a také o to, že by se rozsah prodloužení neměl určovat na základě nahodilých a automatických změn způsobených novými technologiemi.

18. Zde nemíním, že současný stav věcí je neměnný, ale spíše to, že obsahuje vytvoření kopie. Optické sítě nemusejí vytvářet kopie obsahu, který přenášejí, a digitální sítě můžou vymazávat obsah, aby se docílilo stálého množství kopií.

19. Viz David Lange, “Recognizing the Public Domain,” Law and Contemporary Problems 44 (1981): str. 172-73.

20. Ibid. Viz také Vaidhyanathan, Copyrights and Copywrongs, str. 1-3.

21. Do smlouvy může být zakotvena určitá podmínka. Při koupi knihy můžeme například sepsat smlouvu, která mi dovolí ji přečíst třikrát, nebo se naopak smluvně dohodneme, že ji přečtu minimálně třikrát. Ovšem samotná podmínka (a meze jejího vytvoření) vychází ze smlouvy, nikoli copyrightu, a dohodnuté podmínky pak automaticky nepřecházejí i na další kupující.

22. Viz Pamela Samuelson, “Anticircumvention Rules: Threat to Science,” Science 293 (2001): str. 2028; Brendan I. Koerner, “Play Dead: Sony Muzzles the Techies Who Teach a Robot Dog New Tricks,” American Prospect, 1. ledna 2002; “Court Dismisses Computer Scientists' Challenge to DMCA,” Intellectual Property Litigation Reporter, 11. prosince 2001; Bill Holland, “Copyright Act Raising Free-Speech Concerns,” Billboard, 26. května 2001; Janelle Brown, “Is the RIAA Running Scared?” Salon.com, 26. dubna 2001; Electronic Frontier Foundation, “Frequently Asked Questions about Felten and *USENIX v. RIAA* Legal Case,” dostupné pod odkazem #27.

23. *Sony Corporation of America v. Universal City Studios, Inc.*, 464 U.S. str. 417 a 455 fn. 27 (1984). Rogers nikdy nezměnil názor na videorekordéry. Viz James Lardner, Fast Forward: Hollywood, the Japanese, and the Onslaught of the VCR (New York: W. W. Norton, 1987), str. 270-71.

24. Pro ranou, ale přesnou analytickou předpověď viz Rebecca Tushnet, “Legal Fictions, Copyright, Fan Fiction, and a New Common Law,” Loyola of Los Angeles Entertainment Law Journal 17 (1997): str. 651.

25. FCC Oversight: Hearing Before the Senate Commerce, Science and Transportation Committee, 108th Cong., 1st sess. (22. května 2003) (výpověď senátora Johna McCaina).

26. Lynette Holloway, “Despite a Marketing Blitz, CD Sales Continue to Slide,” New York Times, 23. prosince 2002.

27. Molly Ivins, “Media Consolidation Must Be Stopped,” Charleston Gazette, 31. května 2003.

28.James Fallows, “The Age of Murdoch,” Atlantic Monthly (září 2003): str. 89.

29. Leonard Hill, “The Axis of Access,” poznámky před Weidenbaum Center Forum, “Entertainment Economics: The Movie Industry,” St. Louis, Missouri, 3. dubna 2003 (přepis poznámek dostupný pod odkazem #28; pro Learyho příběh, který není součástí poznámek, viz #29).

30. NewsCorp./DirecTV Merger and Media Consolidation: Hearings on Media Ownership Before the Senate Commerce Committee, 108th Cong., 1st sess. (2003) (výpověď Gena Kimmelmana, zástupce Consumers Union a Consumer Federation of America), dostupné pod odkazem #30. Kimmelman cituje Victorii Riskinovou, presidentku Writers Guild of America, West, a její Remarks at FCC En Banc Hearing, Richmond, Virginia, 27. února 2003.

31. Ibid.

32. “Barry Diller Takes on Media Deregulation,” Now with Bill Moyers, Bill Moyers, 25. dubna 2003, editovaný přepis dostupný pod odkazem #31.

33. Clayton M. Christensen, The Innovator's Dilemma: The Revolutionary National Bestseller that Changed the Way We Do Business (Cambridge: Harvard Business School Press, 1997). Christensen uznává, že nápad pochází od děkana Kima Clarka. Viz Kim B. Clark, “The Interaction of Design Hierarchies and Market Concepts in Technological Evolution,” Research Policy 14 (1985): str. 235-51. Novější studie dostupná v Richard Foster and Sarah Kaplan, Creative Destruction: Why Companies That Are Built to Last Underperform the Market—and How to Successfully Transform Them (New York: Currency/Doubleday, 2001).

34. The Marijuana Policy Project chtěl v únoru 2003 vypustit do washingtonských stanic reklamy, které by přímo reagovaly na sérii s Nickem a Normem. Comcast je ale odmítl, protže byly „proti [jejich] zásadám.“ WRC, místní pobočka NBC, je odmítla, aniž by je vůbec viděla. WJOA, pobočka ABC, nejprve souhlasila a přijala platbu, načež změnila názor, reklamy odmítla a peníze vrátila. Rozhovor s Nealem Levinem, 15. října 2003.

Taková omezení se samozřejmě netýkají jen drogové politiky. Viz např. Nat Ives, “On the Issue of an Iraq War, Advocacy Ads Meet with Rejection from TV Networks,” New York Times, 13. března 2003, str. C4. FCC a soudy nejsou ochotné investovat - s výjimkou prostoru věnovaného volbám - mnoho úsilí. Pro obecný přehled viz Rhonda Brown, “Ad Hoc Access: The Regulation of Editorial Advertising on Television and Radio,” Yale Law and Policy Review 6 (1988): str. 449-79. Pro aktuální shrnutí postojů FCC a soudů viz *Radio-Television News Directors Association v. FCC,* 184 F. 3d 872 (D.C. Cir. 1999). Místní samospráva má stejné pravomoci jako provozovatelé sítí. Sanfranciský dopravní podnik například nedávno zamítl reklamu, která kritizovala jí používané autobusy. Phillip Matier a Andrew Ross, “Antidiesel Group Fuming After Muni Rejects Ad,”

SFGate.com, 16. června 2003, dostupné pod odkazem #32. Hlavní důvod byl, že kritika by „příliš kontroverzní.“

35. Siva Vaidhyanathan nabízí podobný postřeh v jeho „čtyřech ústupcích“ práva duševního vlastnictví v digitálním věku. Viz Vaidhyanathan, str. 159-60.

36. Nejpodstatnějším přínosem hnutí právních realistů bylo vysvětlení, že všechna majetková práva vždy vyvažovala veřejné zájmy se soukromými. Viz Thomas C. Grey, “The Disintegration of Property,” in Nomos XXII: Property, J. Roland Pennock and John W. Chapman, eds. (New York: New York University Press, 1980).

Kapitola jedenáctá: Chiméra

1. H. G. Wells, “The Country of the Blind” (1904, 1911). Viz H. G. Wells, The Country of the Blind and Other Stories, Michael Sherborne, ed. (New York: Oxford University Press, 1996).

2. Pro vynikající shrnutí viz zprávu připravenou firmou GartnerG2 a Berkman Center for Internet and Society při Harvard Law School, “Copy- right and Digital Media in a Post-Napster World,” 27. června 2003, dostupné pod odkazem #33. Členové Sněmovny reprezentantů John Conyers Jr. (D-Mich.) a Howard L. Berman (D-Calif.) představili návrh zákona, který by považoval nepovolené online kopírování za trestný čin s možností odnětí svobody až na pět let; viz Jon Healey, “House Bill Aims to Up Stakes on Piracy,” Los Angeles Times, 17. července 2003, dostupné pod odkazem #34. Současná náhrada škody je stanovena na 150 000 dolarů za každou okopírovanou skladbu. Pro nedávné (a neúspěšné) právní zpochybnění požadavku RIAA, aby poskytovatelé připojení poskytli informace o uživatelích, kteří sdílí více než 600 skladeb před rodinný počítač viz *RIAA v. Verizon Internet Services* (In re. Verizon Internet Services), 240 F. Supp. 2d 24 (D.D.C. 2003). V takovém případě by mohlo po uživateli být požadováno až 90 milionů dolarů. Tak astronomické částky dávají RIAA značnou sílu při postihu sdílení. Mimosoudní vyrovnání se dvěma studenty obviněnými z rozsáhlého sdílení ve výši 12 000 a 17 500 dolarů se mohou zdát nepatrná oproti 98 miliardám, které by asociace mohla požadovat, kdyby se případ dostal před soud. Viz Elizabeth Young, “Downloading Could Lead to Fines,” redandblack.com, 26. srpna 2003, dostupné pod odkazem #35. Příklady, jak RIAA zasahuje proti studentskému sdílení a jak obesílá univerzity, aby zjistila totožnost pirátů, dostupné v James Collins, “RIAA Steps Up Bid to Force BC, MIT to Name Students,” Boston Globe, 8. srpna 2003, str. D3, dostupné pod odkazem #36.

3. WIPO and the DMCA One Year Later: Assessing Consumer Access to Digital Entertainment on the Internet and Other Media: Hearing Before the Subcommittee on Telecommunications, Trade, and Consumer Protection, House Committee on Commerce, 106th Cong. 29 (1999) (výpověď Petera

Hartera, viceprezidenta Global Public Policy and Standards, EMusic.com), dostupné v databázi LEXIS, Federal Document Clearing House Congressional Testimony File.

Kapitola dvanáctá: Škodlivé účinky

1. Viz Lynne W. Jeter, Disconnected: Deceit and Betrayal at WorldCom (Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, 2003), str. 176 a 204; pro podrobnosti o vyrovnání viz tiskovou zprávu MCI, “MCI Wins U.S. District Court Approval for SEC Settlement” (7. července 2003), dostupné pod odkazem #37.

2. Tento návrh, který byl připraven podle kalifornské reformy tort law, prošel sice Sněmovnou reprezentantů, ale skončil v Senátu v červenci 2003. Pro přehled viz Tanya Albert, “Measure Stalls in Senate: 'We'll Be Back,' Say Tort Reformers,” amednews.com, 28. července 2003, dostupné pod odkazem #38, and “Senate Turns Back Malpractice Caps,” CBSNews.com, 9. července 2003, dostupné pod odkazem #39. Prezident Bush v posledních měsících pokračoval v prosazování reformy.

3. Viz Danit Lidor, “Artists Just Wanna Be Free,” Wired, 7. července 2003, dostupné pod odkazem #40. Pro shrnutí výstavy viz #41.

4. Viz Joseph Menn, “Universal, EMI Sue Napster Investor,” Los Angeles Times, 23. dubna 2003. Pro podobný argument viz Janelle Brown, “The Music Revolution Will Not Be Digitized,” Salon.com, 1. června 2001, dostupné pod odkazem #42. Viz také Jon Healey, “Online Music Services Besieged,” Los Angeles Times, 28. května 2001.

5. Rafe Needleman, “Driving in Cars with MP3s,” Business 2.0, 16. června 2003, dostupné pod odkazem #43. Za tento příklad jsem vděčný dr. Mohammadu Al-Ubaydliovi.

6. “Copyright and Digital Media in a Post-Napster World,” GartnerG2 a Berkman Center for Internet and Society at Harvard Law School (2003), str. 33-35, dostupné pod odkazem #44.

7. GartnerG2, str. 26-27.

8. Viz David McGuire, “Tech Execs Square Off Over Piracy,” Newsbytes, 28. února 2002 (Entertainment).

9. Jessica Litman, Digital Copyright (Amherst, N.Y.: Prometheus Books, 2001).

10. Jedinou výjimku lze nalézt v *RIAA v. Diamond Multimedia Systems*, 180 F. 3d 1072 (9th Cir. 1999). V tomto případě Devátý obvodní soud uvedl, že přenosné MP3 přehrávače nebyly odpovědné za porušování copyrightu, protože tato zařízení nemohou nahrávat či šířit hudbu (jedinou kopírovací funkcí je přenášení hudebních souborů, které jsou tak jako tak na pevném disku uživatele).

Na okresní úrovni je jedinou výjimkou *Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Inc. v. Grokster*, Ltd., 259 F. Supp. 2d 1029 (C.D. Cal., 2003), kde soud označil spojení mezi distributorem a konkrétním uživatelem za slabé na to, aby uznal distributora odpovědným za porušení copyrightu.

11. Kupříkladu v červenci 2002 člen Sněmovny reprezentantů Howard Berman představil Peer-to-Peer Piracy Prevention Act (H.R. 5211), který zbavoval držitele copyrightu odpovědnosti za náhradu škod na počítačích při použití protipirátského softwaru. V srpnu 2002 Billy Tauzin, také člen Sněmovny reprezentantů, předložil návrh zákona, který zavazoval technologie schopné šíření digitálních kopií filmů vysílaných v TV k dodržování tzv. „broadcast flags“, které by znemožnily kopírování obsahu. A v březnu téhož roku senátor Fritz Hollings představil Consumer Broadband and Digital Television Promotion Act, který požadoval ochranu copyrightu ve všech digitálních zařízeních. Viz GartnerG2, “Copyright and Digital Media in a Post-Napster World,” 27. června 2003, str. 33-34, dostupné pod odkazem #44.

12. Lessing, str. 239.

13. Ibid., str. 229.

14. Tento příklad vychází z poplatků stanovených původním Copyright Arbitration Royalty Panel (CARP) proceedings a také příkladu použitého profesorem Williamem Fisherem. Conference Proceedings, iLaw (Stanford), 3. července 2003, v archivu autora. Profesoři Fisher a Zittrain předložili v CARP proceeding potvrzení, které bylo nakonec odmítnuto. Viz Jonathan Zittrain, Digital Performance Right in Sound Recordings and Ephemeral Recordings, Docket No. 2000-9, CARP DTRA 1 a 2,dostupné pod odkazem #45.

Pro vynikající analýzu, která dochází k obdobnému závěru, viz Randal C. Picker, “Copyright as Entry Policy: The Case of Digital Distribution,” Antitrust Bulletin (Léto/Podzim 2002): str. 461: „To nebyla mýlka, jde prostě o staré dobré překážky při vstupu. Analogové rádio je chráněno proti vstupu digitálních technologií, což snižuje počet účastníků a jejich diverzitu. Ano, toto se děje ve jménu kompenzace držitelů práv, ale to se mohlo - bez hry mocných zájmů - obejít bez zvýhodňovaní určitých médií.“

15. Mike Graziano a Lee Rainie, “The Music Downloading Deluge,” Pew Internet and American Life Project (24 April 2001), dostupné pod odkazem #46. The Pew Internet and American Life Project uvedl, že do začátku roku 2001 37 milionů Američanů stáhlo z Internetu hudební soubory.

16. Alex Pham, “The Labels Strike Back: N.Y. Girl Settles RIAA Case,” Los Angeles Times, 10. září 2003, rubrika Business.

17. Jeffrey A. Miron a Jeffrey Zwiebel, “Alcohol Consumption During Prohibition,” American Economic Review 81, no. 2 (1991): str. 242.

18. National Drug Control Policy: Hearing Before the House Government Reform Committee, 108th Cong., 1st sess. (5. března 2003) (výpověď Johna P. Walterse, ředitele National Drug Control Policy).

19. Viz James Andreoni, Brian Erard, and Jonathon Feinstein, “Tax Compliance,” Journal of Economic Literature 36 (1998): str. 818 (přehled literatury o dodržování pravidel).

20. Viz Frank Ahrens, “RIAA's Lawsuits Meet Surprised Targets; Single Mother in Calif., 12-Year-Old Girl in N.Y. Among Defendants,” Washington Post, 10. září 2003, str. E1; Chris Cobbs, “Worried Parents Pull Plug on File 'Stealing'; With the Music Industry Cracking Down on File Swapping, Parents are Yanking Software from Home PCs to Avoid Being Sued,” Orlando Sentinel Tribune, 30. srpna 2003, str. C1; Jefferson Graham, “Recording Industry Sues Parents,” USA Today, 15. září 2003, str. 4D; John Schwartz, “She Says She's No Music Pirate. No Snoop Fan, Either,” New York Times, 25. září 2003, str. C1; Margo Varadi, “Is Brianna a Criminal?” Toronto Star, 18. září 2003, str. P7.

21. Viz “Revealed: How RIAA Tracks Downloaders: Music Industry Discloses Some Methods Used,” CNN.com, dostupné pod odkazem #47.

22. Viz Jeff Adler, “Cambridge: On Campus, Pirates Are Not Penitent,” Boston Globe, 18. května 2003, City Weekly, str. 1; Frank Ahrens, “Four Students Sued over Music Sites; Industry Group Targets File Sharing at Colleges,” Washington Post, 4. dubna 2003, str. E1; Elizabeth Armstrong, “Students 'Rip, Mix, Burn' at Their Own Risk,” Christian Science Monitor, 2. září 2003, str. 20; Robert Becker and Angela Rozas, “Music Pirate Hunt Turns to Loyola; Two Students Names Are Handed Over; Lawsuit Possible,” Chicago Tribune, 16. července 2003, str. 1C; Beth Cox, “RIAA Trains Antipiracy Guns on Universities,” Internet News, 30. ledna 2003, dostupné pod odkazem #48; Benny Evangelista, “Download Warning 101: Freshman Orientation This Fall to Include Record Industry Warnings Against File Sharing,” San Francisco Chronicle, 11. srpna 2003, str. E11; “Raid, Letters Are Weapons at Universities,” USA Today, 26. září 2000, str. 3D.

Kapitola třináctá: Případ Eldred

1. Je tu jedna těžko vysvětlitelná, ale silná paralela s pornografickým průmyslem. Jedním z jevů vytvořených Internetem jsou nekomerční pornografové - lidé šířící pornografii, aniž by na tom šíření přímo nebo nepřímo nevydělávali. Taková skupina lidí před Internetem neexistovala, protože náklady na šíření pornografických materiálů byly příliš vysoké. Tomuto neobvyklému typu distributorů se dostalo zvláštní pozornosti amerického Nejvyššího soudu, když částečně smetl ze stolu Communication Decency Act (CDA, „Zákon o slušnosti v komunikačních prostředcích“) z roku 1996. Ke zrušení došlo částečně proto, že rozsah sankcí, které tento zákon uvalil na nekomerční subjekty, přesahoval pravomoc Kongresu. Na nekomerční vydavatele, kteří se objevují s příchodem Internetu, bychom se mohli dívat ze stejného úhlu. Lidí jako Eric Eldred bylo před Internetem velmi málo. Mohli

bychom se proto domnívat, že jejich ochrana je alespoň stejně důležitá jako ochrana nekomerčních pornografů.

2. Přesný text výroku je: „Sonny si přál, aby majetková ochrana autorských práv byla věčná. Spolupracovníci mě informovali, že taková změna by odporovala Ústavě. Zvu vás všechny ke spolupráci na utužení našeho autorského práva, kdekoli je to možné. Jak víte, je tu také návrh Jacka Valentina, aby termín ochrany byl do jednoho dne před věčností. Možná by se na to výbor mohl podívat v příštím volebním období.“ 144 Cong. Rec. H9946, str. 9951-2 (7. října 1998).

3. Associated Press, “Disney Lobbying for Copyright Extension No Mickey Mouse Effort; Congress OKs Bill Granting Creators 20 More Years,” Chicago Tribune, 17. října 1998, str. 22.

4. Viz Nick Brown, “Fair Use No More?: Copyright in the Information Age,” dostupné pod odkazem #49.

5. Alan K. Ota, “Disney in Washington: The Mouse That Roars,” Congressional Quarterly This Week, 8. srpna 1990, dostupné pod odkazem #50.

6. *United States v. Lopez*, 514 U.S. 549, 564 (1995).

7. *United States v. Morrison*, 529 U.S. 598 (2000).

8. Pokud by šlo o princip týkající se přidělených pravomocí, měl by se vztahovat na všechny stejně. Povzbuzující v případě Klauzule o obchodu bylo, že podle vládního výkladu by vláda měla neomezenou moc regulovat obchod - a to i přes imperativ „mezistátní“. To samé by pa bylo možné říci i o Klauzuli o copyrightu. I zde by vládní výklad znamenal neomezenou moc regulovat copyright - a to i přes imperativ „po určitou dobu“.

9. Brief of the Nashville Songwriters Association, *Eldred v. Ashcroft*, 537 U.S. 186 (2003) (No. 01-618), n.10, dostupné pod odkazem #51.

10. Zmíněná dvě procenta jsou extrapolací odhadovaných rozmezí ze studie, kterou provedla Congressional Research Service. Viz Brief of Petitioners, *Eldred v. Ashcroft*, str. 7, dostupné pod odkazem #52.

11. Viz David G. Savage, “High Court Scene of Showdown on Copyright Law,” Los Angeles Times, 6. října 2002; David Streitfeld, “Classic Movies, Songs, Books at Stake; Supreme Court Hears Arguments Today on Striking Down Copyright Extension,” Orlando Sentinel Tribune, 9. října 2002.

12. Brief of Hal Roach Studios and Michael Agee as Amicus Curiae Supporting the Petitoners, *Eldred v. Ashcroft*, 537 U.S. 186 (2003) (No. 01- 618), str. 12. Viz také Brief of Amicus Curiae filed on behalf of Petitioners by the Internet Archive, *Eldred v. Ashcroft*, dostupné pod odkazem #53.

13. Jason Schultz, “The Myth of the 1976 Copyright 'Chaos' Theory,” 20. prosince 2002, dostupné pod odkazem #54.

14. Brief of Amici Dr. Seuss Enterprise et al., *Eldred v. Ashcroft*, 537 U.S. 186 (2003) (No. 01-618), str. 19.

15. Dinitia Smith, “Immortal Words, Immortal Royalties? Even Mickey Mouse Joins the Fray,” New York Times, 28. března 1998, str. B7.

Kapitola čtrnáctá: Případ Eldred II

1. Do Berlínské úpravy (1908) Bernské úmluvy národní zákony o copyrightu někdy vyžadovaly určité formality, jako byla registrace, uložení kopií, či přiložení prohlášení o nároku na copyright. Po roce 1908 každý text Úmluvy obsahoval podmínku, že „užívání a vykonávání“ práv jí zaručených „nesmí být předmětem žádných formalit.“ Zákaz formalit je nyní ukotven v článku 5(2) Pařížské úpravy původní Úmluvy. Některé země nadále vyžadují určitou zálohu či registraci, nicméně nikoli jako podmínku copyrightu. Kupříkladu francouzské právo vyžaduje uložení kopií děl do národních archivů, zejména do Národního muzea. Kopie knih vydaných ve Velké Británii musí být odevzdány Britské knihovně. Německý zákon o copyrightu vyžaduje vytvoření Rejstříku autorů, kam se zapisuje pravé jméno autorů publikujících anonymně či pod pseudonymem. Paul Goldstein, International Intellectual Property Law, Cases and Materials (New York: Foundation Press, 2001), str. 153-54.

Závěr

1. Commission on Intellectual Property Rights, “Final Report: Integrating Intellectual Property Rights and Development Policy" (Londýn, 2002), dostupné pod odkazem #55. Podle tiskové zprávy World Health Organization z 9. července 2002 se k potřebným lékům dostalo pouze 230 000 lidí (polovina z nich byla v Brazílii) z 6 milionů, které je potřebovaly.

2. Viz Peter Drahos a John Braithwaite, Information Feudalism: Who Owns the Knowledge Economy? (New York: The New Press, 2003), str. 37.

3. International Intellectual Property Institute (IIPI), Patent Protection and Access to HIV/AIDS Pharmaceuticals in Sub-Saharan Africa, a Report Prepared for the World Intellectual Property Organization (Washington, D.C., 2000), str. 14, dostupné pod odkazem #56. Pro vysvětlení sporu o Jihoafrickou republiku viz Hearing Before the Subcommittee on Criminal Justice, Drug Policy, and Human Resources, House Committee on Government Reform, H. Rep., 1st sess., Ser. No. 106-126 (22. července 1999), str. 150-57 (výpověď Jamesa Lovea).

4. International Intellectual Property Institute (IIPI), Patent Protection and Access to HIV/AIDS Pharmaceuticals in Sub-Saharan Africa, a Report Prepared for the World Intellectual Property Organization (Washington, D.C., 2000), str. 15.

5. Viz Sabin Russell, “New Crusade to Lower AIDS Drug Costs: Africa's Needs at Odds with Firms' Profit Motive,” San Francisco Chronicle, 24. května 1999, str. A1, dostupné pod odkazem #57 („povinné licence a šedá ekonomika znamenají hrozbu pro systém ochrany duševního vlastnictví“); Robert Weissman, “AIDS and Developing Countries: Democratizing Access to Essential Medicines,” Foreign Policy in Focus 4: str. 23 (srpen 1999), dostupné pod odkazem #58 (describing U.S. policy); John A. Harrelson, “TRIPS, Pharmaceutical Patents, and the HIV/AIDS Crisis: Finding the Proper Balance Between Intellectual Property Rights and Compassion, a Synopsis,” Widener Law Symposium Journal (jaro 2001): str. 175.

6. Jonathan Krim, “The Quiet War over Open-Source,” Washington Post, 21. srpna 2003, str. E1, dostupné pod odkazem #59; William New, “Global Group's Shift on 'Open Source' Meeting Spurs Stir,” National Journal's Technology Daily, 19. srpna 2003, dostupné pod odkazem #60; William New, “U.S. Official Opposes 'Open Source' Talks at WIPO,” National Journal's Technology Daily, 19. srpna 2003, dostupné pod odkazem #61.

7. Musím říci, že jsem jedním z těch, kdo WIPO o uspořádání konference WIPO žádali.

8. Postoj Microsoftu k svobodnému a open-source softwaru je složitější. Jak opakovaně uvedl, nemá problém s „open-source“ softwarem a softwarem ve veřejném vlastnictví. Jeho úhlavním nepřítelem je „svobodný software“ licencovaný pod „copyleftem“, který vyžaduje uplatnění stejných licenčních podmínek i pro odvozená díla. Viz Bradford L. Smith, “The Future of Software: Enabling the Marketplace to Decide,” Government Policy Toward Open Source Software (Washington, D.C.: AEI-Brookings Joint Center for Regulatory Studies, American Enterprise Institute for Public Policy Research, 2002), str. 69, dostupné pod odkazem #62. Viz také Craig Mundie, Microsoft senior vice president, The Commercial Software Model, diskuse na New York University Stern School of Business (3. května 2001), dostupné pod odkazem #63.

9. Krim, “The Quiet War over Open-Source,” dostupné pod odkazem #64.

10. Viz Drahos a Braithwaite, Information Feudalism, str. 210-20.

11. John Borland, “RIAA Sues 261 File Swappers,” CNET News.com, 8. září 2003, dostupné pod odkazem #65; Paul R. La Monica, “Music Industry Sues Swappers,” CNN/Money, 8. září 2003, dostupné pod odkazem #66; Soni Sangha and Phyllis Furman with Robert Gearty, “Sued for a Song, N.Y.C. 12-Yr-Old Among 261 Cited as Sharers,” New York Daily News, 9. září 2003, 3; Frank Ahrens, “RIAA's Lawsuits Meet Surprised Targets; Single Mother in Calif., 12-Year-Old Girl in N.Y.

Among Defendants," Washington Post, 10. září 2003, str. E1; Katie Dean, "Schoolgirl Settles with RIAA," Wired News, 10. září 2003, dostupné pod odkazem #67.

12. Jon Wiederhorn, "Eminem Gets Sued . . . by a Little Old Lady," mtv.com, 17. září 2003, dostupné pod odkazem #68.

13. Kenji Hall, Associated Press, "Japanese Book May Be Inspiration for Dylan Songs," Kansascity.com, 9. července 2003, dostupné pod odkazem #69.

14. "BBC Plans to Open Up Its Archive to the Public," BBC press release, 24. srpna 2003, dostupné pod odkazem #70.

15. "Creative Commons and Brazil," Creative Commons Weblog, 6. srpna 2003, dostupné pod odkazem #71.

My, teď

1. Viz např. Marc Rotenberg, "Fair Information Practices and the Architecture of Privacy (What Larry Doesn't Get)," Stanford Technology Law Review 1 (2001): str. 6-18, dostupné pod odkazem #72 (popisuje případy, v nichž technologie určuje zásady soukromí). Viz také Jeffrey Rosen, The Naked Crowd: Reclaiming Security and Freedom in an Anxious Age (New York: Random House, 2004) (mapuje kompromisy mezi technologiemi a soukromím).

2. Willful Infringement: A Report from the Front Lines of the Real Culture Wars (2003), produkce Jed Horovitz, režie Greg Hittelman, Fiat Lucre Production, dostupné pod odkazem #73.

Ostatní, brzy

1. Návrh, který zde prosazuji, by se týkal pouze amerických děl. Je nicméně zřejmé, že by jeho přijetí bylo přínosné i v jiných zemích.

2. Vyvstala by ale komplikace s odvozenými díly, kterou zde neřeším. Podle mého je zákonná úprava odvozených děl mnohem komplikovanější, než může být ospravedlněno přínosy, které vytváří.

3. "A Radical Rethink," Economist, 366: 8308 (25. ledna 2003): str. 15, dostupné pod odkazem #74.

4. Department of Veterans Affairs, Veteran's Application for Compensation and/or Pension, VA Form, str. 21-526 (OMB Approved No. 2900-0001), dostupné pod odkazem #75.

5. Benjamin Kaplan, An Unhurried View of Copyright (New York: Columbia University Press, 1967), str. 32.

6. Ibid., str. 56.

7. Paul Goldstein, Copyright's Highway: From Gutenberg to the Celestial Jukebox (Stanford: Stanford University Press, 2003), str. 187-216.

8. Viz např. “Music Media Watch,” The J@pan Inc. Newsletter, 3. dubna 2002, dostupné pod odkazem #76.

9. William Fisher, Digital Music: Problems and Possibilities (poslední revize z 10. října 2000), dostupné pod odkazem #77; William Fisher, Promises to Keep: Technology, Law, and the Future of Entertainment (v tisku) (Stanford: Stanford University Press, 2004), kap. 6, dostupné pod odkazem #78. Profesor Netanel přišel s podobným návrhem, který by vyčlenil nekomerční sdílení z dosahu copyrightu a který by zavedl systém kompenzací autorů. Viz Neil Weinstock Netanel, “Impose a Noncommercial Use Levy to Allow Free P2P File Sharing,” dostupné pod odkazem #79. Pro další návrhy viz Lawrence Lessig, “Who’s Holding Back Broadband?” Washington Post, 8. ledna 2002, str. A17; Philip S. Corwin on behalf of Sharman Networks, A Letter to Senator Joseph R. Biden, Jr., Chairman of the Senate Foreign Relations Committee, 26. února 2002, dostupné pod odkazem #80; Serguei Osokine, A Quick Case for Intellectual Property Use Fee (IPUF), 3. března 2002, dostupné pod odkazem #81; Jefferson Graham, “Kazaa, Verizon Propose to Pay Artists Directly,” USA Today, 13. května 2002, dostupné pod odkazem #82; Steven M. Cherry, “Getting Copyright Right,” IEEE Spectrum Online, 1. července 2002, dostupné pod odkazem #83; Declan Mc-Cullagh, “Verizon’s Copyright Campaign,” CNET News.com, 27. srpna 2002, dostupné pod odkazem #84. Fisherův návrh je velmi podobný návrhu Richarda Stallmana pro DAT. Narozdíl od Fishera by ale Stallman nevyplácel umělcům přímo poměrnou část, nicméně populárnější umělci by tak jako tak dostali více. Jak je pro Stallmana charakteristické, jeho návrh předbíhá současnou diskusi přibližně o deset let. Viz odkaz #85.

10. Lawrence Lessig, “Copyright’s First Amendment” (Melville B. Nimmer Memorial Lecture), UCLA Law Review 48 (2001): str. 1057 a 1069–70.

11. Dobrým příkladem je úsilí profesora Stana Liebowitze. Liebowitzovi patří pochvala za pečlivou práci s daty o porušování copyrightu, která ho nakonec dovedla k přehodnocení vlastního názoru na věc - a to dokonce dvakrát. Liebowitz nejprve přepověděl, že stahování významně poškodí nahrávací průmysl. Pak ve světle nových dat názor přehodnotil a od té doby tak učinil ještě jednou. Srovnej Stan J. Liebowitz, Rethinking the Network Economy: The True Forces That Drive the Digital Marketplace (New York: Amacom, 2002), str. 173 (zde přehodnotil původní názor, avšak zůstal skeptický) s Stan J. Liebowitz, “Will MP3s Annihilate the Record Industry?” working paper, červen 2003, dostupné pod odkazem #86. Liebowitzova pečlivá analýza je velmi cenná pro odhad účinku technologií na sdílení dat. Podle mého názoru ale podceňuje náklady právního systému. Viz např., Rethinking, str. 174–76.

Poděkování

Tato kniha je výsledkem dlouhého a zatím neúspěšného zápasu, který začal, když jsem se dozvěděl, že Erik Eldred bojuje za bezplatné šíření knihy. Eldredovo úsilí pomohlo založit naše hnutí za svobodnou kulturu. Jemu proto věnuji svou knihu.

Pomoci a užitečných rad se mi dostalo na mnoha místech, od známých i akademiků, jmenovitě Glenna Browna, Petera DiColy, Jennifer Mnooklinové, Richarda Posnera, Marka Rosea a Kathleen Sullivanové. Za opravy a připomínky vděčím také studentům ze Standfordu Andrew B. Coanovi, Johnu Edenovi, Jamesi P. Fellersovi, Christopheru Guzelianovi, Erice Goldbergové, Robertu Hallmanovi, Andrew Harrisovi, Matthew Kahnovi, Brianu Linkovi, Ohadu Mayblumovi, Alině Nguové a Erice Plattové. Zvláště jsem zavázán Catherine Crumpové a Harry Surdenovi, kteří uzpůsobili svůj výzkum mým směrem, a Lauře Lynchové, která kriticky posoudila tento výzkum a probrala se haldou nashromážděného materiálu.

Yuko Noguchiová mi pomohla pochopit japonské právo. Děkuji jí i ostatním přátelům do Japonska za pomoc: Joi Itovi, Takayukimu Matsutaniovi, Naotu Misakimu, Michihiru Sasakimu, Hiromichimu Tanakovi, Hiroovi Yamagatovi a Yoshihiru Yonezawovi. Profesor Nabuhiro Nakayama a Tokyo University Business Law Center mi umožnili pobyt v Japonsku. Vděčím jim i Tadashi Shiraishiové a Kiyokazuovi Yamagamiovi, kteří se o mě velkoryse starali, když jsem tam byl.

Toto je způsob, jakým to v akademických kruzích obvykle chodí, avšak nesmím zapomenout na všechny rady a poznámky, které jsem obdržel přes Internet od lidí, s nimiž jsem se nikdy nesetkal. Zvláště užitečné byly rady od Dr. Mohammeda Al-Ubaydliho, Davida Gersteina a Petera DiMaura. Pak je tu dlouhý seznam těch, kteří mi pomohli rozvinout základní tezi knihy. Sem patří Richard Bondi, Steven Cherry, David Coe, Nik Cubrilovic, Bob Devine, Charles Eicher, Thomas Guida, Elihu M. Gerson, Jeremy Hunsinger, Vaughn Iverson, John Karabaic, Jeff Keltner, James Lindenschmidt, K. L. Mann, Mark Manning, Nora McCauley, Jeffrey McHugh, Evan McMullen, Fred Norton, John Pormann, Pedro A.D. Rezende, Shabbir Safdar, Saul Schleimer, Clay Shirky,Adam Shostack, Kragen Sitaker, Chris Smith, Bruce Steinberg, Andrzej Jan Taramina, Sean Walsh, Matt Wasserman, Miljenko Williams, “Wink,” Roger Wood, “Ximmbo da Jazz,” a Richard Yanco. (Nezlobte se, jestli jsem na někoho zapomněl, ale, jak to tak bývá, zhroutil se mi email a s ním spousta skvělých připomínek.)

Richard Stallman a Michael Carroll přečetli koncept knihy a doplnili jej hodnotnými radami. Michael mi ukázal význam regulace odvozených prací a Richard opravil ohromné množství chyb v textu. Ačkoli jsem se nechal Stallmanovou prací při psaní dost ovlivnit, on sám s důležitými místy knihy nesouhlasí.

A pak je tu Bettina, která mi pořád připomínala, že z těch rozmíšek mám mít radost. Měla pravdu. Jsem jí zavázán za trpělivost a lásku. Díky.

O autorovi



Lawrence Lessig, v době publikace Svobodné kultury profesor práva na Standfordské univerzitě, od roku 2010 profesor na Harvard Law School, je ředitelem Edmond J. Safra Foundation Center for Ethics na Harvardské univerzitě a zakladatelem Center for Internet and Society při Stanfordské univerzitě.

Je autorem knih *Code: And Other Laws of Cyberspace* (1999), *The Future of Ideas* (2001), *Free Culture* (2004), *Code: Version 2.0* (2006) a *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy* (2008).

Lessig je zakládajícím členem sdružení Creative Commons. Dále je členem rady sdružení Public Library of Science, Electronic Frontier Foundation, Software Freedom Law Center a Public Knowledge.

Je držitelem ocenění od Free Software Foundation pro rozvoj svobodného softwaru. Dvakrát se umístil v anketě „e.biz 25“ časopisu BusinessWeek a byl jmenován jedním z padesáti vizionářů časopisem Scientific American.

Vystudoval Pensylvánskou univerzitu, Cambridge a Yale. Byl též asistentem soudce federálního odvolacího soudu Richarda Posnera a soudce nejvyššího soudu Antonina Scalii.

Více na www.lessig.org.

Oproti původnímu znění v knize aktualizováno.

Foto z autorova presskitu: http://www.lessig.org/info/photos/lessig_phone_thumb.jpg